سہ ماہی

ادیب

خصوصی شمارہ

(اردو زبان و ادب کا تاریخ نمبر)

خزینہ اردو زبان و ادب

مدیر

مرزا خلیل احمد بیگ

جامعہ اردو، علی گڑھ

مجلۂ "ادیب" کی خصوصی پیشکش

اُردو زبان و ادب کی تاریخ

مرتبہ

ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ

جامعۂ اُردو، علی گڑھ

(مجلۂ "ادیب" کا خصوصی شمارہ، جلد ۱۷، شمارہ ۳-۴ (جولائی تا دسمبر ۱۹۹۳ء)

مدیر : ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ

قیمت : ساٹھ روپے

طابع وناشر : سید انور سعید، رجسٹرار جامعۂ اُردو، علی گڑھ

ترتیب

اُردو کا آغاز و ارتقا

شعری ادب

نثری ادب

تحریکات و رجحانات

پیش لفظ

اُردو زبان وادب کی تاریخ ایک نہایت وسیع علمی میدان ہے۔ اس مختصر سے کتابچے میں اُردو زبان وادب کی تاریخ کے تمام موضوعات کا احاطہ کرنا ازبس مشکل تھا۔ چوں کہ یہ خاص نمبر یا کتابچہ جامعۂ اُردو کی نصابی ضروریات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ترتیب دیا گیا ہے اس لیے موضوعات کے انتخاب میں قدرے احتیاط سے کام لیا گیا ہے۔ بہت سے ایسے موضوعات چھوڑنے پڑے جو اگرچہ ادبی تاریخ کے لحاظ سے اہم تھے لیکن نصابی ضرورت کو پورا نہیں کرتے تھے۔ تاہم کوشش کی گئی ہے کہ اُردو کے شعری و نثری ادب سے متعلق بیشتر اہم باتیں اس میں آجائیں۔

جہاں تک کہ اُردو زبان کا تعلق ہے، یہ ایک ہند آریائی زبان ہے۔ اس کا تاریخی سلسلہ آریوں کے داخلۂ ہند سے شروع ہوتا ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے اپنے مضمون میں ہند آریائی خاندانِ السنہ کے آغاز وارتقا پر نہایت تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے اور اس کے تینوں ادوار، یعنی قدیم ہند آریائی، وسطی ہند آریائی اور جدید ہند آریائی کا ذکر علمی دلائل کے ساتھ کیا ہے۔ اس مضمون کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ کس طرح سنسکرت سے پراکرتیں جنم لیتی ہیں اور پراکرتوں سے اپ بھرنشیں اور کس طرح شورسینی اپ بھرنش کے دھندلکے سے اردو کی شاخ پھوٹتی ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنے مضمون میں مغربی ہندی کی پانچوں بولیوں، کھڑی بولی، ہریانی، برج بھاشا، بندیلی اور قنوجی کی خصوصیات بیان کی ہیں اور اُردو کا رشتہ اول الذکر دو بولیوں سے استوار کیا ہے۔ راقم الحروف نے اپنے مضمون میں اُردو کے آغاز وارتقا کے مختلف نظریوں سے بحث کی ہے۔

شعری حصے میں غزل، قصیدہ، مثنوی اور جدید نظم پر الگ الگ مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ اس طرح نثری حصہ اُردو نثر کے ارتقا کا احاطہ کرتا ہے۔ اس حصے میں فورٹ ولیم کالج اور اس کے بعد کے مصنفین، نیز سرسید اور غالب کی اُردو نثر کی خدمات کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس حصے کے آخری تین مضامین میں اُردو ناول نگاری، افسانہ نگاری اور طنز ومزاح کے ارتقا پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ آخر کے چار مضامین اُردو ادب کی بعض تحریکات ورجحانات کا احاطہ کرتے ہیں۔

اس خصوصی نمبر کی ترتیب میں مجھے پروفیسر مسعود حسین خاں (وائس چانسلر جامعۂ اُردو) سے بڑی اعانت ملی۔ انھوں نے ازراہِ کرم اس نمبر کے تمام مضامین کا بالاستیعاب مطالعہ کیا اور اپنے مفید مشوروں سے مجھے نوازا۔ میں اس کرم فرمائی کے لیے ان کا تہِ دل سے ممنون ہوں۔ امید ہے کہ اس خصوصی نمبر سے اُردو کے طلبہ، اساتذہ اور عام قاری بھی فائدہ اٹھائیں گے۔

مرزا خلیل احمد بیگ

پروفیسر گیان چند جین

ہند آریائی خاندان

لسانیات میں برصغیر ہند کی زبانوں کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس برصغیر میں زبانوں کے چار خاندان پائے جاتے ہیں۔

ہند یورپی، دراوڑی، تبت چینی اور آسٹرو ایشیائی۔

تینوں ملکوں میں صورتِ حال یہ ہے۔

پاکستان: ہند یورپی (ہند آریائی، دردی اور ایرانی)، دراوڑی (محض براہوی)

ہندستان: ہند یورپی (ہند آریائی اور دردی) تبت چینی، آسٹرو ایشیائی اور دراوڑی

بنگلہ دیش: ہند یورپی، تبت چینی۔

ہند آریائی کے علاوہ بقیہ میں خاندانوں اور ذیلی خاندانوں کا ذکر ہو چکا ہے۔

اس باب میں ہند آریائی کا ذکر مقصود ہے۔ اس کا ارتقا دیکھتے وقت ہم مملکتوں کی تقسیم کو نظر انداز کر دیں گے اور پورے برصغیر کو مجموعی طور پر پیش نظر رکھ کر جائزہ لیں گے کسی اور خاندان کے بارے میں اتنی قدیم تحریریں اور مسلسل ریکارڈ نہیں جیسے ہند آریائی کے ہیں۔ اس کے نمونوں کا نہ صرف اٹوٹ سلسلہ ملتا ہے بلکہ قبل مسیح دور ہی میں اس کی مفصل تجزیاتی قواعد یں ملتی ہیں جن میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے بحث کی گئی ہے یہ لسانی تجزیات دستیاب ہیں۔ اس کثرت مواد کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ کچھ اُلجھاوے پیدا ہو گئے۔

اتنے قدیم دور کے بارے میں ایک تو مختلف علماء میں کچھ اختلافات ہیں۔

دوسرے اصطلاحوں کا فرق بڑا پریشان کن ہے۔ لفظ پراکرت ہی کو لیجیے۔ تارا پور والا اس کا اطلاق ہند آریائی کی قدیم ترین زبان سے کر جدید ترین زبان تک پر کرتا ہے۔ کچھ لوگ پالی سے اپ بھرنش تک کو پراکرت کے حصار میں لے لیتے ہیں لیکن بیشتر علماء مسیحی سنہ کے آغاز سے چھٹی صدی تک کی زبانوں ہی کو پراکرت کہتے ہیں۔ ہم اہلِ اردو کو یہ اختلافی اصطلاحیں بہت پریشان کرتی ہیں کیونکہ ہمیں ان زبانوں یا بولیوں سے براہِ راست کوئی شناسائی نہیں۔ بہرحال کوشش کی جائے کہ ذیل میں تمام مشکلات کو سلجھا کر پیش کیا جائے یعنی جہاں اُلجھن ہے وہاں یہ کھول کر پیش کر دیا جائے کہ کہاں کہاں اُلجھن ہے۔

ہندوستان میں آریہ کئی گروہوں میں آئے۔ اندازہ ہے کہ 1500 ق م اور 1200 ق م کے بیچ مغربی ہندوستان میں بس چکے تھے۔ انھیں ایرانی آریوں نے دھکیلا ہو گا اور یہ جہاں جاتے ہوں گے وہاں سے رفتہ رفتہ دراوڑ ہٹتے جاتے ہوں گے اور مزید آریہ آتے جاتے ہوں گے۔ ہندوستان میں ہند آریائی کے ارتقا کو موٹے طور پر یوں ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

- ہند آریائی
  - قدیم ہند آریائی 1500 ق م تا 500 ق م
    - ویدک سنسکرت 1500 ق م تا 1000 ق م
    - کلاسکی سنسکرت 1000 ق م تا 500 ق م
  - وسطی ہند آریائی 500 ق م تا 1000
    - پالی 500 ق م تا مولودِ مسیح
    - پراکرت مولودِ مسیح تا 500
    - اپ بھرنش 500 تا 1000
  - جدید ہند آریائی 1000 تا حال

بعض لوگ ان تاریخوں کو سو سال اِدھر اُدھر کر کے پیش کرتے ہیں یعنی کلاسکی سنسکرت اور پالی کی حد 500 ق م کی بجائے 600 ق م پر اور پراکرت اور اپ بھرنش

کا ڈانڈا 1000 کی بجائے 500 کا قرار دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زبانیں سو پچاس سال میں نہیں بدل جاتیں۔ ان میں عبوری دور سو دو سو سال کا ہوتا ہے اس لئے 500 اور 600 میں کوئی فرق نہیں پڑتا جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے ان زمانی حدود کے بارے میں کافی اختلاف ہے۔ یہ حد بندی محض ایک سہولت معلوم ہوتی ہے ورنہ دو دو منزلیں بہ یک وقت کئی سو سال تک ملی جلی چلتی ہیں۔ بعض اوقات تو یہ زمانی تعیّن محض دعوٰی معلوم ہونے لگتی ہے۔ ایسے مشکوک مقامات کی حسب موقع نشاندہی کی جائے گی۔

قدیم ہند آریائی

اس کے دو دور ہیں۔ پہلے دور کو ویدک سنسکرت یا ویدک زبان کہتے ہیں دوسرے دور کی زبان کو عوامی (لوکک) سنسکرت یا کلاسکل سنسکرت کہتے ہیں۔ کبھی کبھی سنسکرت کا اطلاق دونوں پر ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ویدک زبان سنسکرت کی قدیم شکل ہے علیحدہ زبان نہیں۔

ویدک سنسکرت میں ذیل کی کتابیں شامل ہیں۔

ا۔ چاروید یعنی رگ وید، سام وید، یجروید، اتھروید۔

ب۔ برہمن گرنتھ۔ واضح ہو کہ برہمن سے مُراد برہمن فرقہ نہیں بلکہ بعض ہندو صحیفے ہیں

ج۔ قدیم اُپنشد، دسوتر یا منتر گرنتھ۔

رگ وید کی تاریخ تصنیف میں اختلاف ہے۔ ونٹرنز نے تو اس کے قدیم ترین حصّوں کو ڈھائی تین ہزار قبل مسیح تک ٹھہرایا ہے لیکن دوسرے مغربی علما اسے 1500 ق م کے قریب شروع کر کے ہزار بارہ سو ق م پر ختم کرتے ہیں۔ اس کی تصنیف مختلف مقامات میں مختلف ادوار میں ہوئی کہیں اس میں گندھار کے راجہ کا ذکر ہے تو کہیں دریائے سندھ کے کنارے بسنے والے راجہ کا۔ اس کتاب کے مختلف حصّوں میں بولی کا فرق ہے۔ اس کے پہلے اور دسویں منڈل کی زبان بعد کی ہے بقیہ کی قدیم ہے۔ یجروید میں بھی زبانوں کا فرق ہے۔ لیکن یہ بھی کافی قدیم ہے۔ بقیہ وید 1000 ق م تک یا اس کے کچھ بعد تک تصنیف ہو گئے

تھے۔ قدیم اپنشد 800 ق م کے قریب کے ہو سکتے ہیں۔ ویدوں کے مقابلے میں برہمنوں اور اُپنشدوں کی زبان ارتقا یافتہ ہے۔

ویدک سنسکرت میں بولیوں کے تین روپ ہیں۔ قدیم ترین روپ اس وقت کا ہے جب آریہ محض پنجاب تک پہنچے تھے۔ اسے شمالی بولی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد وسطی بولی ہے۔ یعنی جب آریہ مدھیہ دیش تک جا بسے تھے۔ واضح ہو کہ مدھیہ دیش سے مراد دلی سے الہ آباد تک کا علاقہ ہوتا ہے۔ آخری منزل مشرقی بولی ہے۔ یہ آٹھویں نویں صدی ق م تک کی ہو سکتی ہے۔ اس وقت آریہ مشرقی ہند تک پہنچ چکے تھے۔ ویدکی یہ بولیاں کسی حد تک کتابی روپ ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے کی بول چال کی زبانوں میں بھی یہ مقامی اور زمانی فرق رہے ہوں گے۔

ابتدائی ہند یورپی اور ویدک زبان کی آوازوں میں کافی اختلافات ہیں۔ جن میں سے قابل ذکر یہ ہیں۔

1. ابتدائی ہند یورپی میں غشائی بندشیے (ک، کھ، گ، گھ) تین قسم کے تھے۔ ویدک میں ایک قسم ہی رہ گئی
2. بندشیوں کے دو نئے گروہ چ، چھ، ج، جھ اور ٹ، ٹھ، ڈ، ڈھ شامل ہوئے۔ خیال ہے کہ معکوسی آوازیں دراوڑی سے آئی ہے۔ رگ وید کے زیادہ قدیم حصوں میں یہ کم سے کم ہیں۔
3. وغیرہ کچھ مزید آوازیں شامل ہوئیں۔

ویدک سنسکرت کے لئے میکڈانل کی ویدک گرام مشہور ہے۔

کلاسکل سنسکرت

یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ادب میں زبانوں کا جو نقشہ سامنے آتا ہے بول چال میں بالکل ویسا نہیں ہوتا۔ مثلاً اگر آج شمالی ہند میں بہار سے راجستھان تک صرف کھڑی بولی کا ادب تخلیق ہو رہا ہے تو بعد کے کسی زمانے میں یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہ ہوگا کہ اس پورے

علاقے میں کھڑی بولی ہی بولی جاتی تھی۔ یا کسی کو ہندو پاک کے ہر صوبے سے اردو ادب کے وافر نمونے مل جائیں تو یہ نتیجہ صحیح نہ ہوگا کہ پورے برصغیر میں اردو بولی جاتی ہے۔ اسی طرح ہم سنسکرت گرنتھوں کو دیکھ کر یہ اخذ کرنے میں حق بجانب نہ ہوں گے کہ اس دور میں شمالی ہند میں سنسکرت ہی کا بول بالا تھا۔ ادبی زبان اور ہوتی ہے بول چال کی زبان اور۔ بول چال کی زبان کے نمونے محفوظ نہیں رہتے۔

کلاسکی سنسکرت بعد کے برہمنوں، اپنشدوں، نیز رامائن اور مہابھارت کی زبان ہے لیکن خیال کیا جاتا ہے کہ اس وقت میں کم سے کم تین اور شاید چار بولیاں مختلف علاقوں میں رائج رہی ہونگی۔ اُن کے نام یہ ہیں۔

(1) ادیچیہ (شمالی) (2) مدھیہ دیشی (3) پراچیہ (مشرقی)

چوتھی بولی اگر تھی تو وہ دکشنی (جنوبی) ہے۔ ایک بار پھر واضح ہو کہ مدھیہ دیش سے مراد موجودہ صوبہ مدھیہ پردیش نہیں بلکہ دلّی اور الٰہ آباد کے بیچ کا علاقہ جو ہندوستان کا دل ہے۔

یہ بولیاں سنسکرت ہی تھیں کوئی مختلف زبان نہیں لیکن سنسکرت ادبی اور ترمیم زبان ہے سنسکرت کے معنی ہی ہیں تہذیب کی ہوئی۔ بولیاں اپنے فطری رنگ میں ہوتی ہیں۔ سنسکرت خاص طور سے شمالی بولی پر مبنی رہی ہوگی کیونکہ یہ آریوں کے ماخذ سے قریب تھی اس لیے زیادہ وقیع ہوگی۔

یہ بھی یاد رہے کہ زبان کی ادبی عمر لسانی عمر سے چھوٹی ہوتی ہے۔ سنسکرت زبان کو ہم ہزار یا نو سو قبل مسیح کے قریب شروع کر سکتے ہیں لیکن ادب میں اس کا استعمال 800 ق م سے شروع ہوا۔ پانچویں صدی ق م کے قریب پانینی نے اسے قواعد میں جکڑ بند کر دیا جس کے بعد زبان کا ارتقا بالکل رک گیا اور بول چال کی زبان اس سے مختلف ہو گئی۔ خیال ہے کہ سنسکرت 500 ق م تک ہی بول چال میں استعمال ہوتی تھی۔ یوں تو اس میں ہی اختلاف ہے کہ سنسکرت کبھی بھی بولی جاتی تھی کہ نہیں۔ ہارنلے گریرسن اور ویبر سنسکرت کو بول چال کی زبان نہیں مانتے جب کہ ہندوستانی علما ڈاکٹر بھنڈارکر اور ڈاکٹر گُنے مانتے ہیں۔ نقطۂ نظر کا فرق ہے۔ مستشرقین نے کتابی زبان کو نظر میں رکھ کر فیصلہ کر لیا

کہ سنسکرت کبھی نہ بولی جاتی تھی۔ ہندوستانی علما نے وسیع معنی میں لے کر اس کے بول چال کے روپ کو بھی پیش نظر رکھا۔ کوئی ہندی اردو ادب کی زبان کو یہ کہے کہ یہ بول چال میں نہیں آتی تو اس کی بات ٹھیک بھی ہے غلط بھی۔

سنسکرت ہندو راجاؤں کے عہد یعنی 1200ء کے قریب تک راج درباروں میں استعمال ہوتی رہی۔ ادب کی تخلیق اس سے بعد تک جاری رہی۔

ویدک بھاشا اور سنسکرت میں صوتی اور قواعدی اختلافات تھے۔ ڈاکٹر بابو رام سکسینہ نے اپنی کتاب[1] میں ایسے 12 اختلافات کی فہرست دی ہے۔ ہم انھیں حذف کرتے ہیں ویدک زبان میں تصریفی شکلیں بہت زیادہ اور پیچیدہ تھیں۔ سنسکرت میں نسبتاً کم اور باقاعدہ ہو گئیں۔ انھیں منظم کرنے میں پانینی کا ہاتھ ہے۔ ویدک سنسکرت میں سُر لہجہ غالب تھا بل کا لہجہ بہت کم زور تھا۔ سنسکرت میں اس کے برعکس ہو گیا۔

ویدک اور کلاسکل سنسکرت میں الفاظ کی ذیل کی قسمیں ہیں۔

1. تت سم الفاظ یعنی اصل ذخیرے کے صحیح تلفظ والے الفاظ زیادہ تر یہی تھے۔
2. تدبھو۔ وہ سنسکرت الاصل الفاظ جو بول چال کی زبانوں کے زیر اثر بدل گئے۔ مثلاً تیتریہ سمہتا میں سورگ کی جگہ شورگ یعنی س ساکن کی بجائے س مضموم۔
3. دیسی جو بول چال کی زبانوں سے لیے گئے۔
4. بدیسی باہر کی زبانوں کے۔

ویدک سنسکرت میں ہزاروں آسٹرو ایشیائی اور دراوڑی الفاظ ہیں مثلاً نیز، ناگ، ونڈا، تنبول۔ کلاسکل سنسکرت کے لیے وھٹنے (WHITNEY) کی سنسکرت گرامر مشہور ہے۔

وسطی ہند آریائی

اس کے تین دور ہیں۔

1. پالی دور 500 ق م سے مولود مسیح تک

2. پراکرت دور   مولود مسیح سے 500 تک
3. اپ بھرنش دور   500 سے 1000 تک

اصطلاحوں اور زمانوں کا فرق اس دور میں اگر سب سے زیادہ پریشان کرتا ہے گریرسن اور دوسرے مستشرقین کے لئے یہ عام ہے کہ تینوں کو ملا کر پراکرت کہہ دیتے ہیں پالی کو پہلی پراکرت، پراکرت کو دوسری پراکرت اور اپ بھرنش کو تیسری پراکرت، تاراپوروالا نے ڈاکٹر سنتی کمار چٹرجی کی مشہور کتاب ' بنگالی کا آغاز و ارتقا ' سے ایک نقشہ لے کر اپنی کتاب میں درج کیا ہے۔ ان زمانے قدیم ہند آریائی کو پہلی پراکرت، وسطی ہند آریائی کو دوسری پراکرت اور جدید ہند آریائی کو تیسری پراکرت کہا ہے گویا ان کے نزدیک سنسکرت اور اردو دونوں پراکرت ہیں۔

ع   خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد

ایسا مان لیا جائے پراکرت کے معنی محض 'زبان' کے رہ جائیں گے۔ ہم اس سے اتفاق نہیں کرسکتے۔ ہم پراکرت کو وسطی ہند آریائی کی وسطی دور کی زبانوں کے معنی ہی میں لیں گے۔ وسطی ہند آریائی کے پہلے دور میں دو زبانیں ملتی ہیں۔

(1) پالی   (2) اشوکی پراکرت

دونوں پر الگ الگ غور کیا جاتا ہے

پالی :- بھگوان بدھ اور مہابیر سوامی نے اپنے مذہب کی تلقین کے لیے سنسکرت کا استعمال نہیں کیا۔ مہاتما بدھ کے اپدیش پالی میں ملتے ہیں جس سے کم از کم یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ پانچویں صدی ق م کے قریب مگدھ میں سنسکرت کا اثر ختم ہو چکا تھا۔ پالی کا تقریباً تمام ادب بودھ مذہب سے متعلق ہے۔ اس میں جاتک، ادھم پد، تری پٹک، بدھ گھوش کی اٹھ کتھا، جاونش وغیرہ ہیں۔ اس کے علاوہ بدھ سے متعلق شاعری اور کہانیاں نیز لغت اور قواعد وغیرہ بھی ہیں۔ اشوک کا بیٹا مہندر اجین سے پالی کتب لنکا لے گیا تھا۔ اس کے بعد ہندوستان میں اصل کتابیں تو رہیں لیکن ان کی تفسیر و تشریحات نہیں ملتی تھیں۔ انھیں پانچویں صدی عیسوی میں بدھ گھوش وہاں سے لایا۔ اس کے بعد ہندوستان پالی زبان کو بھلا

[illegible] میں ایک انگریز جیمس پرنسپ (PRINSEP) نے اس زبان کو پڑھا اور مستشرقین کے فیض ہی سے ہم از سر نو پالی سے واقف ہوئے۔ اس زبان کو پالی نام بھی انھیں کا دیا ہوا ہے۔ لنکا میں اُسے ماگدھی کہتے ہیں۔ ہم چونکہ ماگدھی ایک پراکرت کے لیے مخصوص کر چکے ہیں اس لئے بودھی زبان کو پالی کہنا ہی مناسب ہے۔

پالی کی وجہ تسمیہ :- ماضی قدیم میں کبھی بھی اس زبان کو پالی نہیں کہا گیا۔ اس لفظ کا قدیم ترین استعمال چوتھی صدی عیسوی میں لنکا میں لکھی 'دیپ ونس' میں ہے۔ وہاں یہ مہاتما بدھ کے قول کے معنی میں آیا ہے۔ بعد میں آچاریہ بدھ گھوش نے بھی اس معنی میں استعمال کیا۔ زبان کے معنی میں اس کے استعمال کی متعدد تاویلیں کی جاتی ہیں جن میں سے اہم یہ ہیں۔

1. سب سے مقبول نظریہ بھکشو جگدیش کشیپ کا ہے۔ بودھ ادب میں مہاتما بدھ کے اپدیش کو 'پریائے' کہتے ہیں سنسکرت پریائے، پالی پریائے، پلیائے، پالیائے، پالی
2. پالی سنسکرت لفظ 'پنکتی' (سطر) سے ماخوذ ہے۔ ابتداً اسے بودھ گرنتھوں کی سطر کے لئے کہا گیا بعد میں ان کی زبان کو۔ بعض کے مطابق 'پالی' سنسکرت لفظ ہے جس کے معنی سطر ہیں۔
3. یہ لفظ 'پلّی' گاؤں کی بھاشا ہے۔ چونکہ یہ سنسکرت کے مقابلے میں دیہاتی زبان ہے اس لئے اسے پلی کہا گیا۔
4. بھنڈارکر وغیرہ کے نزدیک یہ پراکرت کہا گیا اور پراکرت مسخ ہو کر پالی ہو گیا۔
5. بودھ عالم کوسامبی کے نزدیک یہ پالنے والی یعنی محافظ کے معنی میں ہے۔
6. ڈاکٹر میکس ولیسر نے پالی کو 'پاٹلی' (پاٹلی پتر کی زبان) سے ماخوذ کیا ہے۔

یہ امر بھی نہایت متنازع فیہ ہے کہ پالی اصلاً کہاں کی زبان تھی اہم نظریات یہ ہیں۔

1 لنکا والے گریرسن اور دوسرے مستشرقین اسے مگدھ کی زبان مانتے ہیں موخر الذکر میں سے دو ونڈش اور گائگر اسے اس زمانے کی بین الصوبائی زبان بھی مانتے ہیں۔ اس میں ماگدھی سے مختلف شکلیں ملنے کی یہی وجہ ہے۔
2. چونکہ اشوک کا بیٹا مہندر اجین سے لنکا گیا تھا اس لئے کچھ مستشرقین پالی کو اوجین کا [illegible] ناہیں یا اس [illegible] کی بولی پر مبنی مانتے ہیں۔

3. اولڈن برگ اور مور اسے خاص طور سے کلنگ (اڑیسہ) کی بھاشا قرار دیتے ہیں۔

4. ویز ٹیوڈرا سے کوسل (اودھ) کی بولی پر مبنی کہتے ہیں۔

5. ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کی رائے میں یہ مدھیہ دیش کی زبان تھی یہی ڈاکٹر بابو رام سکسینہ کی رائے ہے انھوں نے دو باتیں کہی ہیں

الف:۔ اس کی ساخت پر غور کیا جائے تو یہ کسی مشرقی صوبے کی زبان نہیں ٹھہرتی۔ یہ کسی مغربی صوبے کی زبان ثابت ہوتی ہے۔

ب:۔ ساخت کے اعتبار سے یہ تیسری ق م سے پیشتر کی نہیں۔ اشوکی پراکرت سے مقابلہ کرنے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے۔ مہاتما بدھ نے کسی مشرقی بولی میں اُپدیش دیے ہونگے لیکن اُن کی تمام کتابوں کو سو دو سو سال بعد کسی نے مدھیہ دیشی (پالی) میں ترجمہ کر دیا جو اس وقت تک اسٹینڈرڈ ہو چکی ہوگی۔

واضح ہو کہ روایتاً پالی بھاشا خود مہاتما بدھ کی زبان سے ہیں۔ گوتم بدھ یہ پسند کرتے تھے کہ اُن کے اُپدیش سب لوگ اپنی اپنی زبان میں پڑھیں۔ حقیقت یہی ہوگی کہ انھوں نے اُپدیش مگدھ کی بولی میں دیے ہونگے جو بعد میں شمالی ہند کی بین صوبائی زبان میں منتقل کر دیے گئے۔ پالی میں تھوڑا بہت اثر دوسری بولیوں کا ہو سکتا ہے لیکن بنیادی حیثیت سے یہ اس عہد کی مدھیہ دیشی زبان کی ادبی شکل ہوگی۔ پالی کے بارے میں پُراسرار بات یہ ہے کہ اس میں بدھ مذہب سے ہٹ کر کوئی ادب کیوں نہیں؟ کیا یہ عوامی زبان نہ تھی؟

ڈاکٹر بابو رام سکسینہ کی رائے ہے کہ پالی کا ارتقا سنسکرت سے نہیں بلکہ ویدک سنسکرت اور اپنے عہد کی بولیوں سے ہوا ہوگا کیونکہ اس کی قواعد کی بعض باتیں سنسکرت کے مقابلے میں ویدک زبان سے زیادہ مماثل ہیں۔

پالی کے ارتقا میں کم از کم چار منزلیں دکھائی دیتی ہیں۔

1. پہلی منزل ترپی ٹک کی گاتھاؤں میں ملتی ہے۔ یہ قدیم ترین زبان ہے اور ویدک سنسکرت سے قریب ہے اس میں صرفی روپ بہت ہیں۔

2. دوسری منزل ترپی ٹک کے نثری حصوں کی ہے۔ اس میں صرفی روپ کم ہیں نیز کچھ نئے روپ بھی ہیں۔

3. تیسری منزل اور بعد کی نثری تصانیف مثلاً ملند پنھ یا بدھ گھوش کی اٹھ کتھا میں ہے۔

4. چوتھی منزل آخری منظوم کتابوں مثلاً مہاونس، دیپ ونس کی ہے۔ ان کی زبان مصنوعی ہے اور اس پر سنسکرت کا اثر ہے۔

پالی کی چند خصوصیات یہ ہیں:

1. اس میں سنسکرت کی دس آوازیں مثلاً [illegible] وسرگ وغیرہ نہیں ہوتیں۔

2. دو نئے مصوتے خفیف اے اور خفیف اُو شامل ہو گئے ہیں۔

3. سنسکرت لفظوں کے مصمتوں کو مشدد کرنے کا رجحان کافی ہے۔

4. تدبھو الفاظ زیادہ ہیں۔

اشوکی پراکرت

اسے شلالیکھی پراکرت بھی کہتے ہیں۔ اشوک نے اپنی حکومت کے قوانین اور دینی اصول ملک میں جابجا چٹانوں اور لاٹوں پر کندہ کرا دیے۔ یہ تعداد میں بیس سے زیادہ ہیں اور 250 ق م اور 262 ق م کے بیچ کی ہیں۔ ان میں تاریخ بھی دی ہے سنہ 8 جلوس میں، سنہ 9 جلوس میں یا سنہ جلوس میں وغیرہ۔ یہ شمال مغرب میں شہباز گڑھی اور منصورہ (صوبۂ سرحد میں)، مغرب میں گرنار (گجرات کاٹھیاواڑ) میں اور پورب میں کالسی، دھولی، جوگڑھ وغیرہ میں ہیں۔ سنسکرت کی تین چار بولیوں کا پیچھے ذکر کیا گیا تھا۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ زیر بحث لیکھ مرکز سے اردھ ماگدھی میں بھیجے گئے اور انھیں مقامی زبان سے مخلوط کر کے کندہ کیا گیا۔ اس طرح اس دور کی مختلف علاقائی بولیوں کا کچھ اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان شلالیکھوں میں کل ملا کر کتنی بولیاں ہیں اس پر اتفاق نہیں۔ بعض کی رائے میں دو، بعض کی رائے میں تین، بعض دوسروں کی رائے میں چار اور بعض کے مطابق پانچ ہیں۔ تین بولیاں شمال مغربی، جنوب مغربی اور مشرقی تو یقیناً ہیں۔ ان کے علاوہ مدھیہ دیشی اور جنوبی کے بھی آثار ملتے ہیں۔

ان کی زبان میں پالی سے بہت کچھ مماثلت ہے۔ سنسکرت کے مقابلے میں آواز یا ترقی یافتہ ہیں۔ جنس تین ہیں لیکن تثنیہ بالکل غائب۔ پالی میں یہ کسی قدر موجود تھا۔ شہباز گڑھی کے لیکھ میں ष، श، स تینوں ہیں لیکن جنوب مغربی میں پالی کی طرح صرف س ہی ہے۔

پراکرت دوم: عیسی سنہ کی ابتدا سے ۵۰۰ء تک۔

واضح ہو کہ پراکرت اپ بھرنش کسی ایک زبان کا نام نہیں بلکہ ایک انداز کی بہت سی زبانوں کے زمرے کا نام ہے۔ پراکرت نام کی دو وجوہ تسمیہ کہی جاتی ہیں۔

۱. سنسکرتی تہذیب کو کہتے ہیں پرکرتی فطرت کو سنسکرت مہذب زبان تھی پراکرت فطری یعنی غیر مہذب، عوامی

۲. پشیل نے لکھا ہے کہ بعض قواعد نویس اس لفظ کا تجزیہ پراک + کرت: پہلے بنی ہوئی کرتے ہیں۔ اس مفہوم میں یہ سنسکرت سے بھی پہلے تھیں اور عوام میں بول چال کے طور پر رائج تھیں۔ ہم نے پراکرت کی ابتدا عیسی سنہ سے کی ہے لیکن یہ محض کتابی سہولت کی بات معلوم ہوتی ہے۔ جب پانسو چھ سو قبل مسیح کے قریب سنسکرت[1] بول چال کی زبان نہیں رہی تو سارا ملک پالی میں تو بات چیت کرتا نہ ہو گا۔ پالی دور میں بھی تین چار یا پانچ بولیاں ضرور تھیں جیسا کہ اشوکی پراکرتوں سے معلوم ہوتا ہے۔

> پراکرتوں کی بہت سی قسمیں ہیں۔ پراکرتوں کے ماہر وولنر نے کہا ہے کہ "پڑھے لکھوں میں مختلف پراکرتیں ایک دوسرے کے لئے قابلِ فہم تھیں سنسکرت سے واقف اور کسی ایک پراکرت کو مادری زبان کے طور پر جاننے والا دوسری ادبی پراکرتوں کو سمجھ سکتا تھا۔ ابتدا میں مختلف پراکرتوں کا فرق اور بھی کم تھا۔"

پراکرتوں کا فرق زیادہ سے زیادہ اتنا ہو گا جتنا آج بہاری "مشرقی ہندی" مغربی راجستھانی اور پنجابی میں ہے پڑھا لکھا شخص ان میں سے ہر زبان کو سمجھ لیتا ہے۔

بہت سی پراکرتوں کا نام سننے میں آتا ہے۔ سب سے پہلے پراکرتوں کے ان تین نمونوں کا ذکر کیا جاتا ہے جو بیرون ملک دستیاب ہوئے ہیں۔

۱۰۰ کے قریب کے مصنف اشوگھوش کے دو سنسکرت ڈراموں کے ناقص اور منتشر مخطوطات وسط ایشیا سے ملے۔ انھیں ایک جرمن مستشرق لیوڈرس نے مرتب کر دیا۔ ان میں جو پراکرت استعمال ہوئی ہے وہ اشوکی پراکرت سے مشابہ ہے۔ اسے قدیم شورسینی کہا جا سکتا ہے گو بعض حصے قدیم ماگدھی اور قدیم اردھ ماگدھی میں بھی ہیں۔ ان کی زبان سنسکرت سے متاثر ہے۔

2. 1892 میں ایک فرانسیسی سیاح کو ختن سے کھروشٹھی خط میں لکھے کچھ کتبات ملے۔ معلوم ہوا یہ دھمپد ہیں۔ ان کا زمانہ ۲۰۰ء کے قریب کا اندازا جاتا ہے۔ ان کی زبان شمالی مغربی علاقے جیسی ہے۔

3. 1900 اور 1914 کے بیچ سر آریل اسٹین (AUREL STEIN) کو چینی ترکستان کے شہر نیئے سے کھروشٹھی میں لکھے کئی مخطوطات ملے۔ یہ تیسری صدی کے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی زبان بھی شمالی مغربی علاقے کی پراکرت ہے جس پر ایرانی، منگولی اور طخاری کے اثرات ہیں۔ ان کی زبان کو نیئے پراکرت کہا جاتا ہے۔ غالباً ان کی اور ختنی دھمپد کی بولی میں بڑا فرق نہ ہو گا۔

پراکرت کے یہ نمونے ہندوستان کے باہر کے ہیں اس لیے ان پر کسی قدر بیرونی اثرات ہیں۔ ماضی کے قواعد نگاروں نے مختلف پراکرتوں کے نام درج کیے ہیں۔ ان میں سے بعض میں ناموں کا فرق ہے۔ ان کو چھوڑ دیا جائے تو اس عہد کی مشہور پراکرتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ وررچی نے چار پراکرتوں، مہاراشٹری، پیشاچی، ماگدھی اور شورسینی کا ذکر کیا ہے۔ ہیم چندر نے تین اور نام دیئے ہیں۔

آرش، چولیکا پیشاچی اور اپ بھرنش

آرش سے مراد اردھ ماگدھی ہی ہے۔ چولیکا پیشاچی کو پیشاچی کی بولی ماننا چاہیئے۔ اپ بھرنش بعد کی زبانیں ہیں۔ اس طرح ذیل کی پانچ ہی مستند پراکرتیں ہیں۔

شورسینی، مہاراشٹری، اردھ ماگدھی، ماگدھی پیشاچی۔

پہلے ان پر غور کیا جاتا ہے۔ بعد میں دوسری پراکرتوں کے نام بھی لئے جائیں گے۔

شورسینی: یہ مدھیہ دیس کی پراکرت ہے گو اس کا مرکز شورسین یعنی متھرا کا

علاقہ تھا اس کے قدیم ترین نمونے اشوگھوش کے سنسکرت ناٹکوں میں ہیں۔ اس میں دگامبر جینیوں کی بعض مذہبی کتابیں بھی ہیں۔ پشیل کے مطابق یہ کتب دکن میں لکھی گئیں۔ ان کی زبان شورسینی کے دوسرے نمونوں سے قدرے مختلف ہے۔ ان کے علاوہ شورسینی میں مستقل کتابیں نہیں ملتیں۔ سنسکرت ناٹکوں میں طبقۂ متوسط کے مرد اور ہر طبقے کی عورتیں شورسینی میں گفتگو کرتی ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس پراکرت کا استعمال وسیع تھا۔ خیال ہے کہ شمالی ہند میں اپنے علاقے سے باہر بھی استعمال ہوتی تھی۔ مدھیہ دیش کی زبان ہونے کی وجہ سے اس پر سنسکرت کا اثر زیادہ ہے۔ اس کی دو بولیاں آبھیری (ابھیری) اور اونتی کا ذکر ملتا ہے۔ اونتی اجین کے پاس کی شورسینی تھی جس پر مہاراشٹری کا اثر تھا۔ شورسینی کی سب سے بڑی صوتی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سنسکرت الفاظ کے بین المصوتین غیر مصمتی ت، تھ بالترتیب مصمتی د، دھ میں بدل جاتے ہیں۔ نیز क्ष مشدد کھّ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

مہاراشٹری: اس کے نام سے ایسا لگتا ہے کہ یہ مہاراشٹر یعنی جنوب کی پراکرت رہی ہوگی چنانچہ زوال بلاک نے مراٹھی کو اسی سے ماخوذ کیا ہے لیکن من موہن گھوش اور سکمار سین مہاراشٹر کے معنی بڑا ملک لے کر اسے پورے ملک کی زبان مانتے ہیں۔ من موہن گھوش کی رائے ہے کہ یہ شورسینی کی بعد کی شاخ ہے جو شمال سے دکن چلی گئی۔

یہ شاعری اور موسیقی کی زبان ہے۔ سنسکرت ڈراموں کے گیت اسی میں ملتے ہیں جس کی وجہ سے بعض لوگوں نے اسے ایک تصنع آمیز زبان سمجھا لیکن اس کی وجہ سے اس کی ملک گیر مقبولیت ہوئی۔ اب یہ رائے صحیح نہیں مانی جاتی۔

یہ قواعد نگاروں کی محبوب بولی ہے۔ وہ ساری پراکرتوں میں سب سے پہلے مہاراشٹری کے قواعد درج کرتے ہیں پھر دوسری پراکرتوں کا اس سے اختلاف ظاہر کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ اس میں ہر قسم کی نظموں کا وسیع ادب ہے لیکن یہ نہ سمجھا جائے کہ اس میں نثر نہیں۔ سوتیامبر جینیوں نے اس میں اپنی مذہبی کتب لکھیں۔ ان کی زبان کو جین مہاراشٹری کہا جاتا ہے بالکل اسی طرح جیسے دگامبر جینیوں کی جین شورسینی ہے۔ مہاراشٹری میں کچھ ودھ گرنتھ بھی ملتے ہیں۔

اس پراکرت کی صوتی خصوصیت یہ ہے کہ مصوتوں کے بیچ آنے والے غیر ہکاری بندشیے حذف کر دیے جاتے ہیں جس کی وجہ سے لفظ میں مصمتوں سے مصوتے زیادہ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً واک پتی راجا، [illegible] [illegible] اور "اویرن" کو [illegible] بنا دیا جائے گا۔ یہ کیفیت تھی غیر ہکاری بندشیوں کی۔ سنسکرت کے بین المصوتین ہکاری بندشیں کی محض ہ باقی رہتی ہے اس پہ شش بھی عموماً ہ میں بدل جاتے ہیں۔

ان صوتی تبدیلیوں کی وجہ سے بعض نے اس کو مصنوعی زبان قرار دیا۔

اردھ ماگدھی:۔ اس کے لغوی معنی ہیں آدھی ماگدھی۔ جغرافیائی اور لسانی اعتبار سے یہ شورسینی اور ماگدھی کے بیچ کی ہے۔ اس کا مقام کوشل یعنی اودھ اور مشرقی یوپی تھا۔ یہ تمام پراکرتوں میں سب سے قدیم ہے۔ اس کے سب سے پرانے نمونے دو ہیں اول تو یہ اشوک کی پراکرتوں کی تہہ میں دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے سوتیامبر جینیوں کے 45 گرنتھ ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ انھیں پہلے حافظے میں محفوظ رکھا گیا اور سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل کیا گیا۔ اس کے بعد ان کو چندر گپت موریہ کے عہد میں (چوتھی صدی قبل مسیح) پاٹلی پتر جمع کیا گیا۔ یہ جینیوں کا دعویٰ ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی زبان کسی طرح چوتھی صدی قبل مسیح کی نہیں۔ ان کی باقاعدہ تدوین پانچویں صدی عیسوی میں ہوئی۔ جین اپنی اردھ ماگدھی کو آرش (دیو رائے ساکن) کہتے ہیں۔

گریرسن کا خیال ہے کہ اردھ ماگدھی شورسینی اور ماگدھی کے بیچ ایک عبوری شکل ہے۔ وولنر کہتا ہے کہ ابتدائی منزل میں شورسینی اور ماگدھی میں صوتی اختلافات ضرور نمایاں تھے لیکن یہ دو زبان کہاں سے نکلیں۔ ماگدھی شورسینی سے مختلف ہو کہ نہ ہو جہاں تک آرش یعنی جین اردھ ماگدھی کا سوال ہے وہ شورسینی سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں نظم و نثر دونوں ملتی ہیں۔ یہ اشوگھوش کے ڈراموں، مدرا راکشس اور پربودھ چندرودے میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ اس کی کچھ خصوصیات یہ ہیں۔

1. ش اور سکوی ش (ष) کی جگہ س ملتا ہے۔
2. دنتی بندشیے سکوسی ہو گئے ہیں۔

3. کہیں کہیں ج کی جگہ ت ہو گیا ہے مثلاً چکستا کی جگہ "تے اچھا"
4. بین المصوتین ماحول میں بعض مصمتے ی میں بدل جاتے ہیں۔

ماگدھی: یہ پورے مشرقی ہندوستان کی بولی تھی گو اس کا مرکز مگدھ (دال ساکن) یعنی جنوبی بہار تھا۔ چونکہ یہ آریوں کے مرکز سے دور ہٹی ہوئی تھی اس لیے اس پر غیر آریائی بولیوں کا شدید اثر ہے۔ آریہ اس پراکرت کو حقارت سے دیکھتے ہیں۔ سنسکرت ڈراموں میں نیچے طبقے کے افراد اسی پراکرت کا استعمال کرتے ہیں۔ وررو چی اسے شورسینی سے نکلی ہوئی مانتا ہے۔ یہ صحیح نہیں۔ دونوں اپنے اپنے علاقے کی بولیاں ہیں۔

اس کے قدیم ترین نمونے بھی اشوگھوش کے ڈراموں میں ملتے ہیں۔ اس میں علیحدہ سے کوئی کتاب نہیں صرف سنسکرت ڈراموں ہی میں اس کا استعمال ہوتا ہے۔ لنکا میں پالی کو بھی ماگدھی کہا جاتا ہے لیکن اس ماگدھی پراکرت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کی پانچ بولیوں کے نام بھی دیکھنے میں آئے ہیں:

باہُوکی، شاکاری، ڈھکی، شابری، چانڈالی

اس کی دو صوتی خصوصیات یہ ہیں۔

1. س اور معکوسی ش (ष) نہیں ہے۔ ان دونوں کی جگہ ش ہی ہے۔
2. ر بدل کر ل ہو جاتا ہے مثلاً راجا سے لاجا

پیشاچی: سنسکرت میں پشاچ بھوت کو کہتے ہیں لیکن یہ بھوتوں کی زبان نہیں گونڈی اور راج شیکھر نے اسے بھوت بھاشا بھی کہا ہے۔ مہا بھارت میں ایک پشاچ قوم کا ذکر ہے۔ یہ شمال مشرق میں کشمیر اور اس کے آس پاس تھی۔ شاید یہ آریاؤں کی کوئی علیحدہ شاخ تھی جو پہلے آئی تھی۔ پشاچ کے معنی مردم خور یا کچا گوشت کھانے والا بھی بتائے گئے ہیں۔ گریرسن لکھتا ہے کہ پشاچی عام معنی میں پراکرت نہیں۔ یہ سنسکرت کی ہم عصر ایک قدیم بولی ہے۔ یہ سنسکرت کی دختر نہیں خواہر ہے۔ یہ بول چال کی پست زبان رہی۔ سنسکرت ادبی بن گئی۔ پشاچی ہی سے دردی زبانیں ہیں۔

ہارنلے اسے دراوڑوں کی پراکرت کہتا ہے جو کسی طرح صحیح نہیں۔ وررو چی اسے

سنسکرت پر مبنی مانتا ہے۔ پرشوتم دیو اسے سنسکرت اور شورسینی کا مسخ روپ قرار دیتا ہے۔ کچھ بھی ہو یہ ظاہر ہے کہ یہ بہت حقیر سمجھی جاتی تھی۔

اس میں گنا ڈھیہ نے برہت کتھا جیسی عظیم کتاب لکھی اب وہ گم ہو گئی ہے لیکن اس کے ایک جزو کے سنسکرت تراجم کتھا سرت ساگر اور برہت کتھا منجری وغیرہ ملتے ہیں۔ کتھا سرت ساگر خود الف لیلہ کی طرح ایک ضخیم کتاب ہے۔ اب اس پراکرت کے نمونے نہ ہونے کے برابر رہ گیا۔ ہمیر مردن اور کچھ ناٹکوں میں بعض کرداروں نے اس کا استعمال کیا ہے۔

ہیم چندر نے پیشاچی کے علاوہ "چولکا پیشاچی" کا بھی ذکر کیا ہے جو ایک مختلف بولی ہو سکتی ہے۔ مارکنڈے نے پیشاچی کے تین روپ کیکئی، پانچال اور شورسینی درج کیے ہیں یہ نام تین علاقوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ماضی میں کیکئی پنجاب کے علاقے کو پانچال روہیل کھنڈ اور قنوج کے علاقے کو اور شورسین برج کے علاقے کو کہتے تھے۔ پراکرت سروسو نامی کتاب میں اس کی گیارہ بولیاں درج ہیں۔ یورپی مستشرق کے سین اس کے تین روپ ماگدھ، براچڈ اور پیشاچی مانتے ہیں۔ ان بیانات سے ظاہر ہے کہ ان سب علما کے نزدیک پیشاچی کی علاقائی بولیاں پنجاب، سندھ، شورسین، قنوج اور مگدھ وغیرہ میں بھی رائج تھیں یعنی یہ اپنے علاقے کے باہر بھی نیچے طبقے میں استعمال ہوتی ہو گی۔

اس کی چند صوتی خصوصیات یہ ہیں۔

1. بین المصوتین مصمتی بندشیے غیر مصمتی ہو جاتے ہیں۔
2. ل اور ر میں کہیں کہیں ادل بدل ہے۔
3. معکوسی ش (ष) کی جگہ کہیں ش تو کہیں س ہے۔

ان پراکرتوں کے علاوہ ارگا تھا، کا ذکر بھی ملتا ہے اس میں بودھوں اور جینیوں کی کئی کتابیں ہیں۔

میکس مُلر اور ویبر اسے سنسکرت اور پالی کے بیچ کی زبان مانتے تھے لیکن زیادہ صحیح یہ ہے کہ اسے سنسکرت اور پراکرت سے مخلوط زبان کہنا چاہیے۔ اس کا ارتقا نہیں ہوا۔

پراکرتوں کے بعد جو اپ بھرنشیں ملتی ہیں۔ بعض نے ان سب کے تعلق سے ایک ایک پراکرت بھی فرض کی ہے۔ اس طرح کھس، براچڈ، ناگر، پہاڑی، ٹکی وغیرہ نام کی پراکرتوں کا قیاس کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ مختلف مقامات پر مختلف پراکرتیں ضرور رہی ہونگی لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ادب میں ان پانچ ہی کا استعمال ہوا جن کی تفصیل درج کی گئی۔ یعنی یہ زیادہ اہم اور وسیع پراکرتیں تھیں۔

پراکرتوں کی چند خصوصیات یہ ہیں۔

پراکرتیں پالی سے مماثل ہیں لیکن بعض امور میں ان سے مختلف ہیں۔ سنسکرت کی طرح یہ ابھی مرکبی دور میں ہیں لیکن سنسکرت کے مقابلے میں کسی قدر تحلیل ہونے لگی ہیں۔ فعل کے روپ اور اسم کی حالتیں کم ہوتی جا رہی ہیں۔ نیئے پراکرت کے علاوہ اور کسی پراکرت میں تثنیہ کا صیغہ نہیں ملتا۔ الفاظ عموماً مصمتوں پر ختم نہیں ہوتے۔ تشدید کا رجحان جو پالی میں شدید تھا پراکرت میں بھی ہے لیکن آخری دور میں بہت کم ہو جاتا ہے۔ ان کی جگہ حکوی ں (ں) مستعمل ہے۔ سب سے عجیب بات یہ ہے کہ بعض پراکرتوں میں غیر ہند آریائی آوازیں ز۔ ع۔ پائی جاتی ہیں۔

اپ بھرنش

موٹے طور پر ان کا زمانہ 500 سے 1000 تک کہا جاتا ہے۔ گو بعض نے 500 کی بجائے 600 کہا ہے۔

اپ بھرنش کے معنی بھرشٹ یا مسخ شدہ کے ہیں پنڈتوں کے اس لفظ کا استعمال پتنجلی کے مہابھاشیہ (150 ق م کے قریب) اور اس کے پیش رَو ویاڈی (ویاڈی) کے یہاں ملتا ہے لیکن وہاں زبان کے معنی میں نہیں بلکہ سنسکرت تت سم کا بگڑا ہوا روپ" کے معنی میں ہے۔ زبان کے معنی میں اس کا پہلا استعمال بھامہ کے کاویا لنکار اور چنڈ کے پراکرت لکشنم میں چھٹی صدی عیسوی میں ملتا ہے۔

اپ بھرنشی الفاظ پہلی بار بھرت کے ناٹیہ شاستر (300) میں ملتے ہیں۔

اس کے بعد کالی داس کے وکرم اروشی میں نظر آتے ہیں لیکن اب بھرنش نے بول چال میں پراکرت کی جگہ 500ء کے قریب ہی حاصل کی ہو گی۔ چھٹی صدی بلکہ ساتویں صدی سے اس کا شاعری میں استعمال ہونے لگا جو تقریباً پندرھویں صدی تک رہا۔ خیال ہے کہ بول چال میں دسویں گیارھویں صدی تک باقی رہی جس کے بعد جدید زبانیں ابھرنے لگیں۔ گیارھویں بارھویں صدیاں ایک قسم کا عبوری دور ہیں۔

اپ بھرنش سب سے پہلے شمال مغرب کی زبان میں ظاہر ہوتی ہے۔ کیتھ نے اپ بھرنش کو بنیادی طور سے اہیروں اور گوجروں سے متعلق کیا ہے۔ ڈاکٹر رام بلاس شرما نے بھاشا اور سماج میں اس بات پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ اپ بھرنش شمال مغرب کی زبان ہے لیکن اس کی قواعد پورب کی ہے۔

اپ بھرنشوں کی تعداد کے بارے میں بہت اختلاف ہے۔ ذیل میں کچھ قدیم و جدید ماہرین کے خیال پیش کئے جاتے ہیں۔

1. نمی سادھو نے اُپ ناگر، آبھیر (اہیری) اور گرامیہ (دیہاتی) تین قسمیں بتائی ہیں۔
2. مارکنڈے نے پراکرت سروسو میں لکھا ہے کہ اُن کے عہد میں لوگ ذیل کی 27 اپ بھرنشوں کا وجود تسلیم کرتے تھے۔

براچڈ (یا براچڑ)، لاٹ، ودربھی، اُپ ناگر، ناگر، باربر، اونتی، پانچال، ٹیرچھ (؟)، کے علاقے کی، ٹاک، مالوی، کیکیئی، گوڑ (مگدھ کی)، اوڈر (اڑیسہ کی)، وَیدیس، چاتیہ پانڈیہ، کونتل، سنگھل، کالنگیہ (اڑیسہ کی)، پراچیہ، کارناٹ، کانچیہ، دراوڑ، گورجر، آبھیر، مدھیہ دیشی، بیتال وغیرہ۔ لیکن ان میں تین خاص ہیں (1) گجرات کی ناگر (2) سندھ کی براچڈ (3) اُپ ناگر، اپ ناگر بقیہ دو کے بیچ کی اور ان کا مخلوط روپ ہے۔ نمی سادھو کی اُپ ناگر اور مارکنڈے کی ناگر ایک ہی ہیں۔

3. پراکرت انو شاسن کے مصنف پرشوتم دیو نے بھی ان میں سے چند کے نام دہرائے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا ناموں میں زبانیں اور بولیاں ہی نہیں، ذیلی بولیاں بھی

لے لی گئی ہیں۔ موجودہ محققین ان کی تعداد بہت کم مانتے ہیں۔ ڈاکٹر یاکوبی نے علاقائی اعتبار سے چار اپ بھرنش مانی ہیں۔ مشرقی، مغربی، دکنی، شمالی۔ ڈاکٹر "نگارے نے" اپ بھرنش کی تاریخ قواعد " میں یاکوبی کی تقسیم پر غور کر کے محض تین مانی ہیں اور شمالی کو نکال دیا ہے۔ ڈاکٹر نامور سنگھ نے " ہندی کے ارتقا میں اپ بھرنش کا حصہ " نامی کتاب میں دکنی کو بھی حشو مان کر محض مشرقی اور مغربی پر اکتفا کیا ہے۔

ڈاکٹر بھولا ناتھ تواری نے بھاشا وگیان میں اس مسئلے پر غور کیا ہے۔ ان کا نظریہ حسبِ ذیل ہے۔

سنسکرت کے آخری دور ہی میں بھاشا کے مقامی روپ ابھر چکے تھے۔ چنانچہ اشوکی پراکرت سے مختلف مقامی روپوں کا پتہ چلتا ہے۔ پراکرتوں میں کم ازکم پانچ ضرور اہم تھیں۔ مہاراشٹری، شورسینی، اردھ ماگدھی، ماگدھی پشاچی۔ اُدھر ۴۰۰ تا ۵۰۰ء تک ذیل کی کم ازکم 13 جدید ہند آریائی زبانیں ظاہر ہو چکی تھیں۔

پنجابی لہندا، سندھی، راجستھانی، گجراتی، مراٹھی، کھڑی بولی، برج، اودھی چھتیس گڑھی، پہاڑی، بھوجپوری، مگھی، میتھلی، اُڑیا، آسامی، بنگلہ۔

پانچ پراکرتوں اور 13 جدید زبانوں کو ملانے والی سیڑھی دو نہیں ہو سکتی وہ پانچ اور 13 کے بیچ کی ہونی چاہیے اتنا لسانی ارتقا ہونے کے بعد چھٹی، ساتویں یا دسویں صدی میں شمالی اور وسطی ہند میں صرف دو تین زبانوں کا دور دورہ کیونکر ہو سکتا ہے ہمارے علما نے شاید اپ بھرنش کے موجودہ ادبی نمونوں کو سامنے رکھ کر فیصلہ کیا ہے جو گمراہ کن ہے۔ اگر آج راجستھان، ہریانہ، دلی، یوپی، مدھیہ پردیش اور بہار میں صرف کھڑی بولی کا ادب تخلیق ہو رہا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ یہاں صرف کھڑی بولی بولی جاتی ہے۔

جدید زبانوں کو پیشِ نظر رکھ کر تواری نے ذیل کی سات اپ بھرنشیں فرض کی ہیں۔

شورسینی، پیشاچی، براچڈ، کھس، مہاراشٹری، اردھ ماگدھی، ماگدھی۔

ناگراپ بھرنش شورسینی ہی کا مغربی روپ تھی۔ کچھ لوگوں نے کھس کی جگہ دَرد کہا ہے۔ دوسری صدی ق م میں پالی لنکا گئی تھی، اس سے لنکا میں سنگھل پراکرت نکلی جس سے سنگھل یا ایلوٗ اپ بھرنش کا ارتقا ہوا، سنگھلی کے ابتدائی روپ کو ایلوٗ کہتے ہیں۔

ڈاکٹر بھولا ناتھ تواری کے نظریے کا خلاصہ ختم ہوا۔

تارا پوروالا نے اپنی انگریزی کتاب میں سوراشٹری پراکرت کی اطلاع دی ہے۔ اس کے بہت سے کتبات ملے ہیں۔ اس پر شورسینی کا زبردست اثر ہوا جس سے سوراشٹری اپ بھرنش بدل گئی۔ اس بدلے ہوئے روپ کو ناگراپ بھرنش کہتے ہیں۔

چونکہ اپ بھرنش بول چال کی زبانیں/بولیاں تھیں اس لیے ان کی صحیح تعداد کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ یہ یقینی ہے کہ ان میں شورسینی اپ بھرنش ممتاز تھی۔ یہ ادب میں بھی استعمال ہوئی۔

ڈاکٹر رام بلاس شرما نے اپنی ہندی کتاب بھاشا اور سماج میں دعویٰ کیا ہے کہ اپ بھرنش بول چال کی زبان نہیں تھیں بلکہ مصنوعی زبانیں تھیں۔ ان کے مطابق اپ بھرنش کے ”بالمیکی“ سو بھوبھونے نرکو نرا (नरा) اور ناری کو ناری (नारि) لکھا ہے۔ پورے مصمتوں کا حذف اور ٹ اور تشدید کی بھرمار اپ بھرنش کے مصنوعی ہونے کے غماز ہیں۔ ان میں لوگ کو لوآ، اور دید کو دے آ، کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے تدبھو سنسکرت کے تت سم سے زیادہ مشکل ہیں۔

اپ بھرنشوں کی چند خصوصیات یہ ہیں۔

1. ان کے ذخیرۂ الفاظ میں تدبھو الفاظ سب سے زیادہ ہیں، اس کے بعد دیسی اور پھر تت سم ابتدا میں تو تت سم بہت ہی کم تھے۔ بعد کی اپ بھرنش میں تت سم بھی دخل پا گئے۔ کچھ فارسی اور ترکی الفاظ بھی مسخ ہو کر آ گئے۔
2. پراکرت میں لفظ کے آخری مصوتے کے اختصار کا رجحان تھا۔ اپ بھرنش میں یہ بہت بڑھ گیا۔

3. سنسکرت کی طرح پراکریں بھی مرکبی تھیں گو ان میں تحلیلیت رونما ہونے لگی تھی۔ اپ بھرنش مرکبی کم اور تحلیلی زیادہ ہیں۔
4. ان میں قواعدی روپ کم ہو گئے ہیں جس سے زبان سہل ہو گئی۔ سنسکرت میں اسم کی حالتوں اور تعداد کی وجہ سے 24 روپ بن جاتے تھے۔ پراکرت میں 12 رہ گئے اور اپ بھرنش میں محض چھ۔
5. جنس محض دو رہ گئیں۔
6. ڈ کا استعمال بڑھ گیا۔

اودھٹھ۔ اپ بھرنشیں 1000 سے کر 1100 تک بول چال سے خارج ہو جاتی ہیں لیکن جدید زبانیں دو تین صدیوں کے بعد متشکل ہوتی ہیں۔ عبوری منزل کو کچھ لوگوں نے اودھٹھ نام دیا ہے۔ یہ لفظ "اپ بھرنش" ہی کی مزید ترمیم شدہ شکل ہے۔ بہت سے قدیمی ادیبوں نے اپ بھرنش کے لیے اودھٹھ کے ہی استعمال کیا ہے۔ اس میں چودھویں صدی کے میتھلی شاعر ودیاپتی نے کیرتی لتا لکھی اور اپنی زبان کو اپ بھرنش نہ کہہ کر اودھٹھ ہی کہا ہے۔

جدید ہند آریائی

ان کی گروہ بندی میں بہت سے اختلافات ہیں۔ مختلف علما کے مطابق ان کی تفصیل درج کی جاتی ہے۔ ہارنلے نے پچھلی صدی میں COMPARATNE GRAMMAR OF THE GUARDIAN LANGUAGE لکھی گوڑ بنگال کا پرانا نام ہے لیکن لسانیات میں گوڑی بالعموم مگدھی کو کہا جاتا ہے۔ معلوم نہیں کیوں ہارنلے نے تمام ہند آریائی زبانوں پر گوڑی کا لقب چسپاں کیا۔ انھوں نے پہلی بار یہ نظریہ پیش کیا کہ ہندوستان میں آریہ دو گروہوں میں آئے۔ دوسرا گروہ جب آیا تو وہ مرکز میں گھس کر جا بسا اور وہاں پہ پہلے سے بسے ہوئے آریوں کو بے دخل کر دیا۔ وہ لوگ ہٹ کر مغرب

جنوب اور مشرق میں پھیل گئے۔ اس طرح آریائی زبانوں کے دو گروہ بیرونی اور اندرونی ہو گیا۔ بیرونی گروہ قدیم تر اور اندرونی ما بعد کا ہے۔ ہارنلے نے جدید ہند آریائی زبانوں کی طرح گروہ بندی کی۔

ا۔ مغربی گوڑی: مغربی ہندی (راجستھانی سمیت)، گجراتی، سندھی، پنجابی۔
ب۔ مشرقی گوڑی: مشرقی ہندی (بہاری سمیت)، بنگلہ، آسامی، اڑیا۔
ج۔ شمالی گوڑی: گڑھوالی، نیپالی وغیرہ پہاڑی زبانیں۔
د۔ جنوبی گوڑی: مراٹھی۔

گریرسن نے ہارنلے کا نظریہ قدرے ترمیم کے ساتھ قبول کر لیا۔ انھوں نے اندرونی بیرونی کی بات مانی لیکن ان کے مطابق پہلا گروہ درمیان میں بسا اور بعد کا گروہ تینوں اطراف یعنی مغرب، جنوب اور مشرق میں بس گیا۔ گریرسن نے لسانیاتی جائزہ ہند جلد اول میں ص 120 پر ذیل کی گروہ بندی کی۔

بعد میں 1931ء میں گریرسن نے ایک اور گروہ بندی کی جو حسب ذیل ہے ۔

اس بار بھیلی راجستھانی میں اور خاندیشی گجراتی میں شامل ہو گئی ہے ۔

گریرسن نے اندرونی اور بیرونی گروہوں کی تقسیم کی تائید میں دونوں کی اصوات قواعد اور ذخیرۂ الفاظ سے دلائل دیئے ۔ ڈاکٹر سنتی کمار چٹرجی نے ان دلائل کی تردید کی ۔ چونکہ یہ دوہری تقسیم بہت اہم ہے ۔ اس لیئے ان کی موید دلیلیں اور تردید نکات مختصراً درج کئے جاتے ہیں ۔

ا ۔ صوتیات ۔ صوتیات کی بنا پر گریرسن نے اندرونی اور بیرونی گروہوں کے تقریباً پندرہ اختلافات درج کئے ہیں ۔ ان میں سے خاص خاص پر نظر کی جاتی ہے ۔

1 ۔ گریرسن کے مطابق "اصل ل یا ڑ کا 'ر' میں بدل جانا محض بیرونی زبانوں میں ہوتا ہے"، لیکن یہ صحیح نہیں، برج، کھڑی بولی اور اودھی میں بھی ایسا ہوتا ہے مثلاً گر جلنا جرنا۔ ڑ کا 'ر' میں بدلنا برج میں عام ہے ۔

2 ۔ "بیرونی زبانوں میں اصل 'د'، 'ڈ' میں بدل جاتا ہے"، لیکن اندرونی زبانوں سے مثال دیکھئے ڈنڈ، ڈنڈا۔ ڈورک، ڈورہ۔ ددیکا، ڈول ۔

3 ۔ "م ب باہری زبانوں میں م اور اندرونی میں ب میں بدلتا ہے"۔ اس کے خلاف مثالیں مغربی ہندی میں جیسے، جامن، نیب، نیم لیکن جنگلا میں نمبک، لیمو، نیمو ۔

4 ۔ "باہری زبانوں میں ہکاری مصمتے غیر ہکاری ہو جاتے ہیں"، اندرونی میں بھی ایسی مثالیں ملتی ہیں۔ بھگنی، بہن، پراکرت اونٹھ، ہندی ہونٹ ۔

ب ۔ قواعد :

5 ۔ "بیرونی خارج کی مغربی اور مشرقی دونوں زبانوں میں 'ای' لاحقہ تانیث ہے"۔ لیکن یہ تو اندرونی زبانوں میں بھی ہے مثلاً بری چھوٹی لکڑی کی دوڑی ۔

6 ۔ "ہند آریائی کا ارتقا ترکیبی سے تحلیلی کی طرف ہوا لیکن باہری زبانیں اب واپس تحلیلی سے ترکیبی ہونے لگی ہیں"۔ اس کی تردید میں ڈاکٹر سنتی کمار چٹرجی نے دکھایا ہے ۔ کہ اسم کی حالتوں میں، ترکیبی روپوں کا استعمال اندرونی زبانوں میں بیرونی سے کم نہیں ۔

7 ۔ "صفت کے لیے 'ل' کا لاحقہ محض باہری زبانوں میں آتا ہے"، لیکن ہندی میں رنگیلا، رسیلا، خرچیلا وغیرہ میں 'ل' موجود ہے

ج ۔ ذخیرۂ الفاظ ۔

8 ۔ گریرسن ذخیرۂ الفاظ کی رو سے بیرونی زبانوں میں مماثلت گردانتا ہے لیکن یہ صحیح نہیں، بنگلا اور سندھی کی لفظیات میں بنگلا اور ہندی سے زیادہ مماثلت نہیں۔

راقم الحروف کو بیرونی اور اندرونی گروہ بندی کی تردید میں ایک نکتہ یہ سمجھائی دیتا ہے کہ ہندوستان میں آریہ ۱۵۰۰ ق م میں آئے ۔ جدید ہند آریائی زبانیں ۱۰۰۰ء

کے بعد ابھرتی ہیں۔ اگر ڈھائی ہزار سال تک یہ اختلافات رونما نہیں ہوئے تو بعد میں کیونکر ہو گئے
آریہ تو ہند آریائی زبانوں کے آغاز سے قبل ہی اپنے اپنے مقامات میں بس گئے تھے
اگر ویدک، سنسکرت اور پالی دور میں ان کے دو مبینہ گروہوں کے اختلافات نہیں تھے
تو بعد میں کہاں سے آ گئے۔ مراٹھی کو بیرونی زبان کہا جاتا ہے۔ لیکن مہاراشٹری پراکرت
کو بہتوں نے شورسینی ہی کا فصیح روپ قرار دیا ہے اسی طرح پالی کو بیرونی گروہ
کے علاقہ بہار سے بھی منسوب کیا جاتا ہے اور اندرونی مدھیہ دیس سے بھی۔

ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی نے بیرونی اور اندرونی تقسیم کی تردید کر کے اپنی گروہ بندی دی جو یہ ہے۔

اُدیچیہ (شمالی): سندھی، لہندا، پنجابی۔
پرتی چیہ (مغربی): گجراتی، راجستھانی۔
مدھیہ دیشیہ: مغربی ہندی
پراچیہ (مشرقی): مشرقی ہندی، بہاری، اڑیہ، بنگلہ، آسامی
دکنی: مراٹھی

پہاڑی بولیوں کو ڈاکٹر چٹرجی نے راجستھانی کی قسم مانا ہے لیکن انھیں یقینی طور پر
کسی گروہ میں نہیں رکھا جا سکتا اس کے لئے ان کا علیحدہ گروہ ماننا ہی ٹھیک ہو گا۔

ڈاکٹر بھولا ناتھ تواری ذیل کی گروہ بندی تجویز کرتے ہیں جو بنیادی حیثیت سے علاقائی ہے۔

1. وسطی۔ مشرقی ہندی، مغربی ہندی
2. مشرقی۔ بہاری، اڑیہ، بنگالی، آسامی
3. جنوبی۔ مراٹھی
4. مغربی۔ سندھی، گجراتی، راجستھانی
5. شمالی۔ لہندا، پنجابی، پہاڑی

آگے چل کر وہ اعتراف کرتے ہیں کہ گروہ بندی کا منشا یہ ہے کہ اس سے

زبانوں کی مشترک خصوصیات ظاہر ہو جائیں تو اوپر کی کسی گروہ بندی میں یہ بات نہیں
اگر سختی سے لسانی خصوصیات کا اشتراک و اختلاف لیں تو کوئی گروہ قائم کرنا ممکن ہی نہ ہو گا
اس سے بہتر ہے کہ اپ بھرنشوں کے ارتقا کی بنا پر قائم بنائے جائیں لیکن واضح رہے کہ ان
نسلی گروہوں میں لازماً مشترک خصوصیات پہونچیں پھر بھی نسلی زندگی اپنی اہمیت
ہے۔ اس نقطۂ نظر سے تواری ذیل کی تقسیم کرتے ہیں۔

1. مدھیہ: شورسینی، مغربی ہندی، راجستھانی، گجراتی
2. مشرقی: ماگدھی، بہاری، بنگالی، آسامی، اُڑیا۔
3. مدھیہ پوربی: اردھ ماگدھی، مشرقی ہندی
4. جنوبی: مہاراشٹری، مراٹھی
5. شمال مغربی: براچڈ پیشاچی، سندھی، لہندا، پنجابی

راقم الحروف اس میں مزید تفصیل و ترمیم پسند کرے گا۔ راجستھانی کو اپ ناگر اپ
بھرنش سے اور گجراتی کو ناگر سے برآمد کیا جانا چاہئے حالانکہ اپ ناگر اور ناگر شورسینی ہی کی
مغربی شاخیں معلوم ہوتی ہیں۔ اسی طرح سندھ کو براچڈ سے مخصوص کیا جائے لیکن
لہندا، پنجابی کو دو مختلف زبانیں ماننا صحیح نہیں۔ یہ ایک ہی زبان کی بولیاں ہیں۔
انھیں کیکئی اپ بھرنش سے ماخوذ کیا جا سکتا ہے۔ پہاڑی بولیاں کھس اپ بھرنش اور
کھس پراکرت سے نکلی ہیں۔

جدید ہند آریائی کی کچھ خصوصیات یہ ہیں۔

1. کئی نئے مصوتے پیدا ہو گئے ہیں۔
2. باہر سے کئی نئے مصمتے لے لیے گئے مثلاً ق، خ، غ، ز، ف
3. سنسکرت رِ ری ऋ کا تلفظ شمالی ہند میں رِ کے مکسور کا لیکن مراٹھی اور اڑیہ میں رُ کے مضموم کا ہو گیا ہے۔ اسی طرح ष کا تلفظ شمالی ہند میں محض ش رہ گیا ہے جب کہ مراٹھی میں برقرار ہے۔ مراٹھی میں چ کی دو قسمیں ہیں۔ ज्ञ کا اصل سنسکرت تلفظ تھا۔ اب محض گیہ ([illegible]) رہ گیا ہے۔

۴۔ لفظ کے آخر میں آنے والے مختصر مصوتے یا تو حذف کر دیئے گئے ہیں یا انہیں لمبا کر لیا گیا ہے۔ مثلاً رام، کرشن، شاستر، بدھ وغیرہ کے آخر کا مصوتہ حذف ہو گیا ہے۔ رشی، سنی کا آخری مختصر مصوتہ طویل کر دیا گیا ہے۔

۵۔ پنجابی اور سندھی کے علاوہ بقیہ زبانوں میں لفظ کے آخر میں تشدید نہیں بولی جاتی اسے اکہرا کر لیا گیا ہے۔

6۔ لہجہ سُر دار نہیں بل والا ہے۔

۷۔ روپ بہت کم ہو گئے ہیں خصوصاً اسم کی حالتیں دیکھیے۔ سنسکرت میں ۲۴ روپ تھے، پراکرت میں ۱۲، اپ بھرنش میں چھ، جدید زبانوں میں صرف دو ہیں راست اور کج۔ زیادہ سے زیادہ ایک اور مان لیجیے ندائیہ۔

8۔ جدید زبانیں پوری طرح تحلیلی ہیں۔

۹۔ قدیم اور وسطی ہند آریائی میں تین جنسیں تھیں۔ جدید ہند آریائی دو ہیں۔ جدید مشرقی زبانوں میں جنس کا فرق کم ہو رہا ہے۔

۱۰۔ ذخیرۂ الفاظ میں عربی، فارسی، انگریزی اور دوسری غیر زبانوں کے ہزاروں الفاظ در آگئے ہیں۔ بنگالی اور مراٹھی جیسی زبانوں میں کئی ہزار عربی فارسی الفاظ ہیں۔

اب مختلف زبانوں اور بولیوں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

سندھی

سندھی پاکستان کی زبان ہے لیکن ہندوستان میں بھی سندھی بولنے والے مہاجر کثیر تعداد میں ہیں۔ یہ زبان براچڈ اپ بھرنش سے نکلی ہے۔ اس کی پانچ بولیاں ہیں

وچولی، سرائکی، لاری، تھریلی، کچھی

معیاری بولی وچولی ہے۔ تھریلی راجستھانی سے مائل ہے اور کچھی گجراتی سے۔ سندھی عربی رسم الخط میں لکھی جاتی ہے۔ ہندوستان میں اسے دیوناگری میں لکھنے کی کوشش بھی ہے لیکن مقبول نہیں۔ سندھی کے الفاظ مصوتوں پر ختم ہو جاتے ہیں۔ سندھی ادب خاص

طور پر صوفیانہ ہے۔ اس کی مشہور کتاب 'شاہ جی رسالو' ہے۔ ا3 میں سندھی بولنے والے ۵۰ لاکھ تھے۔ ۷۱ میں ہندوستان میں ان کی تعداد ساڑھے سات لاکھ تھی۔

پنجابی

گریرسن نے لہندا اور پنجابی کو علیحدہ زبانیں مانا ہے۔ لیکن پنجاب کے ماہرین لسانیات اسے تسلیم نہیں کرتے۔ گریرسن کا ایک عجیب نظریہ یہ ہے کہ ایک زمانے میں پورے پنجاب میں لہندا بولی جاتی تھی۔ بعد میں مغربی ہندی کی کسی بولی نے اسے مغرب کی طرف کو ہٹانا شروع کیا اور لاہور سے آگے تک دھکیلتی چلی گئی۔ اس طرح پنجابی ایک ملواں زبان ہے جو لہندا پر ہندی کی تہہ چڑھا کر بنی ہے۔

اس نظریے کا کوئی جواز نہیں۔ اگر ایسا ہوا ہوتا تو تیرھویں چودھویں صدی عیسوی میں جو اس دور میں یا کسی اور دور میں دلی سے مغرب کی جانب آبادی کا انتقال نہیں ہوا۔ جدید ہند آریائی زبانیں تاریخی دور میں ابھری ہیں۔ اس زمانے کے ریکارڈ موجود ہیں کہیں کوئی ایسی تحریر نہیں ملتی جس سے ثابت ہو کہ مشرقی اور وسطی پنجاب میں لہندا بولی جاتی تھی۔

ڈاکٹر کالا سنگھ بیدی نے لکھا ہے کہ کسی عہد میں پنجاب دو مشہور علاقوں ٹکک اور کیکی میں منقسم ہو گیا تھا۔ ٹک کی بولی ٹکی اور کیکی کی کیکئی کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہ دونوں پیشاچی اپ بھرنش کی بیٹیاں تھیں لیکن ٹکی شورسینی اپ بھرنش سے بھی بہ شدت متاثر ہوئی۔ ٹکی علاقے میں ماجھی پنجابی بولی رائج ہے، کیکئی علاقے میں لہندا۔

گریرسن نے ڈوگری کو پنجابی کی بولی قرار دیا ہے۔ جموں کے ڈوگرے اسے علیحدہ زبان قرار دینے پر مصر ہیں۔ فی الحال ہم ڈوگری کو پنجابی کے ذیل میں ہی رکھیں گے۔

ڈاکٹر بنارسی داس پنجابی کی سات بولیاں مانتے ہیں۔

ماجھی، دوآبی، پوادھی، مالوی، مغربی پنجابی، بھٹیالی، ڈوگری۔

ماجھا، مدھیہ سے بنا ہے جس کے معنی وسط کے ہیں۔ اس طرح ماجھی بہ معنی وسطی ہوا۔ پاکستان میں ضلع لاہور اور ہندوستان میں ضلع امرتسر اور ضلع گرداسپور

کی بولی ہے۔ یہی معیاری پنجابی ہے۔ دوآبی جالندھری بولی ہے۔ مالوی یا ملوئی ضلع فیروزپور بھٹنڈا میں بولی جاتی ہے۔

مغربی پنجابی کی دو بولیاں لہندا یا ملتانی اور پوٹھوہاری کہی گئی ہیں۔ لہندا یا ملتانی ملتان، منٹگمری، مظفر گڑھ اور میانوالی میں بولی جاتی ہے۔ بابا فرید نے اسی زبان کو اپنایا تھا جھنگی کو بھی اسی کی بولی ماننا چاہیئے غالباً پشاور کی ہندکو ہندکو کہتے ہیں۔ پوٹھوہاری ضلع راولپنڈی کی بولی ہے جو مظفرآباد تک چلی گئی ہے۔ بھٹیانی ضلع فیروزپور کی بولی ہے وہاں مسلمان بھٹی راجپوت بس گئے تھے۔ ان کے نام پر بھٹیانی بولی کہلائی۔ ڈوگری جموں ڈویژن کی بولی ہے پورے ہی گھگھر کے مشرق کی۔ یہ غالباً ہریانہ کے ذیل میں آئے گی۔

پنجابی کو مسلمان اردو خط میں، سکھ گرمکھی میں اور ہندو بعض اوقات دیوناگری خط میں لکھتے رہے ہیں۔ لہندا کا رسم الخط لنڈا تھا۔

پنجابی زبان اور بولیاں بننے میں پیشاچی پر دردی کا بھی اثر رہا ہے۔ یہ غالباً شمال مغرب میں ہوا ہوگا۔

31 کی مردم شماری کے مطابق لہندا کے بولنے والے 86 لاکھ اور پوربی پنجاب کے بولنے والے ایک کروڑ 33 لاکھ تھے۔ 1961 کی مردم شماری کے مطابق ہندوستان میں پنجابی بولنے والے ایک کروڑ دس لاکھ تھے۔

گجراتی

یہ گجرات کاٹھیاواڑ اور کچھ کی زبان ہے۔ یہ ناگر اپ بھرنش سے نکلی ہے جو شورسینی کا مغربی روپ تھی۔ قدیم راجستھانی اور قدیم گجراتی میں نہ ہونے کے برابر فرق ہے چنانچہ میرا کے گیتوں کو راجستھانی بھی کہا جا سکتا ہے گجراتی بھی۔ گجراتی زبان ہندی سے بہت نزدیک ہے۔ تاراپوروالا نے اس کی یہ بولیاں دی ہیں۔

گجراتی

- ادبی
  - بمبئی کی پارسی گجراتی
  - احمدآبادی ہندو گجراتی
- تقریری
  - بھیتیا
  - احمدآبادی
  - سورتی
  - شمالی بولیاں
  - کاٹھیاواڑی

بمبئی کی پارسی گجراتی میں سنسکرت الفاظ کم اور قدیم فارسی الفاظ زیادہ ہیں کاٹھیاواڑی بولی میں لوک ادب کا کافی ذخیرہ ہے۔ گجراتی ادب چودھویں صدی سے ملتا ہے۔ اس کا مشہور شاعر نرسی مہتا ہے۔

61 کی مردم شماری کے مطابق ہندوستان میں گجراتی بولنے والے دو کروڑ 57 لاکھ تھے اس کے علاوہ مشرقی افریقہ میں بھی کافی گجراتی آباد ہیں۔

مراٹھی

یہ مہاراشٹری اپ بھرنش سے نکلی ہے۔ اس میں تت سم الفاظ بہت کم ہیں زیادہ تر دیسی یا تدبھو ہیں۔ اس کی ابتدا تیرھویں صدی کے سنت گیانیشور کی گیانیشوری سے ہوتی ہے جو گیتا کی تفسیر ہے۔ دوسرے بڑے سنت کوی نام دیو، تکارام اور ایک ناتھ ہوئے ہیں۔

مشرق میں یہ آہستہ آہستہ اڑیا سے جا ملتی ہے۔ اس میں بولیوں کا فرق بہت کم ہے۔ معیاری اور بول چال کی بولیوں میں کسی قدر فرق ہے۔ معیاری بولی کو دیسی کہتے ہیں جو پونا کے علاقے کی ہے۔ دیسی کے علاوہ دوسری بولیاں پربھو، کونکنی اور براری ہیں پربھو بمبئی کے علاقے کی بولی ہے جس میں گجراتی الفاظ کافی ملے ہوتے ہیں۔ کونکنی گوا اور مغربی گھاٹوں کی بولی ہے۔ گوا کے کونکنی بولنے والے کونکنی کو مراٹھی سے علیحدہ زبان قرار دیتے رہے ہیں لیکن ابھی ان کا دعویٰ تسلیم نہیں کیا گیا۔ براری یا ودربھی ودربھ (ناگپور) کی بولی ہے۔

مراٹھی میں پچ کی دو قسمیں ہیں نیز ایک قسم کا ’ز‘ بھی ہے جو اردو ز سے کسی قدر مختلف ہے ۔ ۱۹۷۱ کی مردم شماری میں مراٹھی بولنے والے چار کروڑ ۱۷ لاکھ تھے ۔

سنگھالی کا قدیم روپ ’اے لو‘ کہلاتا ہے ۔ اس نام کے تسمیہ کی مختلف منزلیں یہ ہیں ۔

ایلو ‹ ہیلو ‹ ہیالو ‹ سہالو ‹ سنہالا یعنی سنہل یا سنگھل

قبل مسیح دور میں مہاراجا اشوک کا بیٹا مہندرا اجین سے پالی لے کر لنکا گیا۔ سنگھالی ایلو کی معرفت پالی سے نکلی ہے یا یہ ممکن ہے کہ سوراشٹری پراکرت سے نکلی ہو ۔ اجین کی بولی کا سوراشٹری سے گہرا تعلق ہے ۔

سنگھالی کی ایک بولی ماہی ہے جو جزیرہ مال دیپ کی زبان ہے سنگھالی میں ہکاری آوازیں غیر ہکاری ہو جاتی ہیں ۔

بنگلہ

ماگدھی اپ بھرنش کی یہ خاص جانشین ہے جو ۱۰۰۰ کے قریب نمودار ہو چکی تھی ۔ ادبی اعتبار سے یہ ہندوستانی زبانوں میں سے سب اوپر ہے ۔ قدیم شاعروں میں چنڈی داس اور جدید میں ٹیگور سے کون واقف نہیں ۔ اس زبان میں ناول میں غیر معمولی ترقی کی ۔ ادبی زبان میں سنسکرت الفاظ کی بھرمار ہے لیکن بنگالی لوگ ان کا تلفظ اپنے ڈھنگ سے کرتے ہیں ۔ بنگلہ میں ’س‘ کا تلفظ ش ہے اور ا کو مختصر آ و میں بدلنے کا رجحان ہے ۔ لفظ کی ابتدا میں سنسکرت ی بدل کر ج اور و بدل کر عموماً ب ہو جاتا ہے ۔ یہ زبان دوسری زبانوں سے زیادہ تحلیلی معلوم ہوتی ہے بول چال میں اس میں کئی بولیاں ہیں جنھیں تین گروہوں میں رکھ سکتے ہیں ۔

1. رادھا یا مغربی بولیاں کلکتہ، پورنیا، مدنا پور وغیرہ ۔
2. ورنیدر ۔ شمالی بولی
3. بنگا ۔ بنگلہ دیش کی

چوتھی بولی کا روپ آسامی سے ملتی ہے ۔ ۱۹۷۱ کی مردم شماری میں ہندوستان

میں بنگالی بولنے چار کروڑ 45 لاکھ تھے ۔ بنگلہ دیش میں یہ سات کروڑ سے کم نہ ہونگے ۔

آسامی

اس زبان کا صحیح نام آسمیہ ہے ۔ یہ بھی ماگدھی اپ بھرنش سے نکلی ہے ۔ بنگالی سے بہت مماثل ہے ۔ دونوں کا رسم الخط ایک ہی ہے ۔ یہ زبان بنگالی کے غلبہ سے دبی تھی ۔ حال میں بنگالی کے خلاف شدید جذبہ پیدا ہو گیا ہے ۔ اس کا ادب کم از کم چھ سو سال پرانا ہے ۔ یہ زیادہ تر تاریخی ہے اور اہوم عہد کی یادگار ہے ۔ ۱۹۶۱ میں اس کے بولنے والے ۶۸ لاکھ تھے ۔

اُڑیا

یہ ماگدھی کی تیسری دختر ہے جو اڑیسہ میں بولی جاتی ہے گو اس کا ادب کوئی چار سو سال پرانا ہے لیکن زبان کا قدیم ترین شلالیکھ ۱۰۶۶ کا ہے اس میں بولیوں کا زیادہ فرق نہیں ۔ شمالی حصے کی بولی بنگالی سے قریب ہے چونکہ اڑیسہ پر مراٹھوں کی حکومت رہی ہے اس لیے اُڑیہ میں مراٹھی الفاظ کافی ہیں ۔ آندھرا پردیش کے جغرافیائی قرب کی وجہ سے تیلگو الفاظ بھی دخل پا گئے ہیں ۔ ۶۱ میں اُڑیہ بولنے والے ایک کروڑ ۵۷ لاکھ تھے ۔

بہاری

ماگدھی سے ارتقا پانے والی یہ چوتھی زبان ہے ۔ دراصل بہاری کے نام کی کوئی زبان نہیں بلکہ یہ تین بولیوں کا مجموعہ ہے جو حسب ذیل ہے ۔

1. میتھلی یا ترہتی : ۔ یہ شمال مشرقی بہار کی بولی ہے اس کا مرکز دربھنگہ ہے اور یہ خاص طور سے دربھنگہ کے برہمنوں کی زبان ہے ۔ اس میں اچھا ادب ملتا ہے ۔ چنانچہ ودّیاپتی میتھلی کا بہت بڑا شاعر ہوا ہے ۔ ڈاکٹر جے کانت مشر نے ’’ میتھلی

ساہتیہ اتہاس" میں میتھلی کو ہندی سے علیحدہ زبان کہا ہے۔ انھوں نے
یہ مبالغہ کیا ہے کہ بھوجپوری اور مگہی کو بہاری کی نہیں میتھلی کی بولی قرار دیا ہے۔
میتھلی کا اپنا رسم خط ہے۔ ڈاکٹر مشر کو اس کا افسوس ہے کہ میتھلی کو دیوناگری خط
میں لکھنے کا رواج ہوا۔ میتھلی والے میتھلی کو آزاد زبان کے طور پر منوانے کی مہم
چلا رہے ہیں چنانچہ ساہتیہ اکیڈمی نے میتھلی کو ہندی سے الگ زبان تسلیم
کر لیا ہے۔

2. مگہی: یہ جنوبی بہار کی بولی ہے جو پٹنہ، گیا، ہزاری باغ وغیرہ میں رائج ہے۔
یہ خاص ماگدھی کا علاقہ ہے۔ مگہی میتھلی سے مماثل ہے۔

3. بھوجپوری: اس بولی کا نام بہار کے ضلع شاہ آباد کے پرگنہ بھوجپور سے
ماخوذ ہے۔ مالوے (اجین) کے راجہ بھوج کے خاندان کے کچھ راجپوت اس
علاقے میں آکر بس گئے تھے۔ وہ بھوج ونشی کہلاتے تھے۔ ان کی ریاست
کو بھوج پور کہا گیا۔ ایک زمانے میں یہ علاقہ صوبے کی حیثیت بھی رکھتا تھا
اس بولی کا علاقہ مشرقی یوپی میں گورکھپور اور بنارس کی کمشنری اور بہار میں
شاہ آباد اور چمپارن وغیرہ کے ضلع ہیں۔ گریرسن نے بھوج پوری کو
چار ذیلی بولیوں میں تقسیم کیا ہے۔

و۔ شمالی بھوج پوری دریائے گھاگھرا کے شمال میں ب۔ ٹگ پوریا سون ندی کے
جنوب میں۔ ج۔ جنوبی بھوج پوری بلیا، دیوریا، غازی پور، شاہ آباد میں
د۔ مغربی بھوجپوری اعظم گڑھ، بنارس مشرقی جون پور، مرزا پور اور
غازی پور کے مغربی حصہ میں۔

ڈاکٹر سنتی کمار چٹرجی بھوجپوری کو بہاری بولی نہیں مانتے۔ ڈاکٹر ردے نرائن تواری
نے اپنے تحقیقی مقالے بھوج پوری، بھاشا اور ساہتیہ میں بھوج پوری کو ہندی سے الگ
ثابت کیا ہے۔ اپنی بعد کی کتاب "ہندی بھاشا کا ادگم اور وکاس" میں

لکھتے ہیں کہ جب یو پی۔ اے کے طالب علم تھے تو گریرسن کی یہ بات کہ بھوجپوری ہندی کے
حصار سے باہر ہے غداری معلوم ہوتی تھی۔ اب مطالعہ کیا تو گریرسن کے آگے عقیدت سے
سر جھکتا ہے۔ معلوم ہوا کہ بہاری پوربی ہندی سے علیحدہ زبان ہے جس کا تعلق بنگلہ، آسامی
اور اڑیہ سے ہے۔ بھوجپوری میں 'ہے' کے لیے 'با'، 'ہوں' کے لیے 'بانی'، 'تھا' کے
لیے 'ہل' یا 'رہل' ہے۔ ہندی میں ان کا دور دور تک پتا نہیں۔

کہا جاتا ہے کہ ہندوستان کا دستور بننے کے وقت، آئین ساز اسمبلی کے
بھوجپوری ارکان چاہتے تھے کہ آٹھویں جدول میں بھوجپوری کو علیحدہ زبان کی حیثیت
دی جائے لیکن ڈاکٹر راجندر ناتھ پرشاد نے ان کے آگے ہاتھ جوڑ کر التماس کیا کہ
سب سے بڑا بھوجپوریا میں ہوں۔ میری گزارش ہے کہ بھوجپوری کو ہندی سے علیحدہ
کرنے پر زور نہ دو، سب نے ان کے احترام میں بات مان لی۔

بہار کی سرکاری اور تہذیبی زبان ہندی ہے۔ اہل ہندی، بہاری بولیوں
کو ہندی کی بولیاں قرار دیتے ہیں لیکن ادے نرائن تواری لکھتے ہیں:
بہار کی بولیاں جن باتوں میں مغربی ہندی سے مختلف ہیں انھیں بنگلہ سے
مماثل ہیں۔ ایک بے پڑھا بہاری بنگال میں جاکر تھوڑی کوشش سے شدھ بنگلہ بول
سکتا ہے لیکن ایک پڑھے لکھے بہاری کے لیے بھی شدھ ہندی بولنا آسان کام نہیں
یہ توقع کرنا کہ مستقبل قریب میں ہندی بول چال میں بھی بہاری بولیوں کا مقام لے
لے گی محض دُراشا ہے۔

مشرقی ہندی

یہ اردھ ماگدھی سے نکلی ہے۔ جس طرح اردھ ماگدھی شورسینی اور ماگدھی کے
بین بین تھی اسی طرح مشرقی ہندی بعض خصوصیات میں مغربی ہندی سے ملتی ہے بعض
میں بہاری سے۔ بہاری سے زیادہ مماثلت ہے۔ گریرسن نے اسے ایک زبان کی
حیثیت دی تھی۔ اس سے پہلے اسے ہندی کی شاخ سمجھا جاتا تھا۔ اس کی تین بولیاں ہیں۔

۱۔ اودھی :- جیسا کہ نام سے ظاہر ہے یہ اودھی یعنی لکھنؤ اور فیض آباد کی کمشنری نیز الہ آباد کی کمشنری میں شمالی حصے کو چھوڑ کر بولی جاتی ہے۔ کسی زمانے میں اس بولی کی حیثیت با قاعدہ زبان کی تھی۔ اس کا ادب بہت وقیع ہے چنانچہ اس میں جائسی کی پدماوت اور تلسی داس کی رام چرت مانس یعنی رامائن جیسے شاہکار ملتے ہیں۔ اودھی کے جنوب مغربی روپ کو بیسواڑی کہتے ہیں۔

۲۔ بگھیلی :- موجودہ مدھیہ پردیش بننے سے پہلے ۱۹۴۷ اور ۱۹۵۲ کے درمیان جو ریاست وندھیا پردیش تھی اس کا مغربی حصہ بندیل کھنڈ اور مشرقی حصہ باگھیل کھنڈ تھا۔ بگھیلی اسی حصے کی بولی ہے۔ اس کا مرکز ریوا، ستنا کا علاقہ ہے۔ ڈاکٹر بابو رام سکسینہ اسے اودھی سے مختلف نہیں مانتے چنانچہ وہ مشرقی ہندی کی صرف دو بولیوں اودھی اور چھتیس گڑھی قرار دیتے ہیں۔ تارا پوروالا نے بھی اسے اودھی کی ذیلی بولی قرار دیا ہے۔

۳۔ چھتیس گڑھی :- مشرقی مدھیہ پردیش میں رائے پور کا علاقہ چھتیس گڑھ کہلاتا ہے۔ وہیں کی بولی کو چھتیس گڑھی کہتے ہیں۔ اس پر مراٹھی اور اڑیہ کا اثر ہے۔ مشرقی ہندی بولنے والوں کی تہذیبی زبان ہندی رہی ہے۔ انھیں اپنے ہندی سے الگ ہونے کا شعور نہیں۔

راجستھانی

یہ مدھیہ دیش کی زبان کا جنوب مغربی پھیلاؤ ہے۔ یہ شورسینی یا اس کے روپ ناگر اپ بھرنش سے نکلی ہے اس میں قدیم ادب کافی مقدار میں پایا جاتا ہے۔ ہندی کے دیرگا تھا کان کے کئی راسو راجستھانی یا راجستھانی آمیز زبان میں ہیں۔ اس کی تفصیل یہ ہے۔

- راجستھانی
  - مارواڑی
    - مارواڑی
    - میواڑی
  - مرکزی
    - جے پوری
    - ہاڑوتی
  - شمالی مشرقی
    - میواتی
    - اہیروٹی
  - مالوی
    - رانگڑی
    - نماڑی
  - بھیلی

اس نقشے کو اور سادہ کرنا چاہیے تو راجستھانی کی چار بولیاں قرار دے سکتے ہیں۔

مارواڑی - جے پوری - میواتی - مالوی

مارواڑی مغربی راجستھانی یعنی جودھپور، بیکانیر، جیسلمیر اور اودے پور کی بولی ہے۔ پرانی مارواڑی اور گجراتی میں کم فرق ہے۔ جے پوری جے پور، بندی کوٹہ کی بولی ہے۔ میواتی گڑگاؤں الور تک کے میواتوں کی بولی ہے۔ میوات اکثر مسلمان ہیں۔ ان کی سب سے مشہور بیت پٹوری ہے۔ میواتی علاقہ ہریانہ نیز راجستھان دونوں میں بٹا ہوا ہے۔ مالوی اندور اور اجین کے علاقے کی بولی ہے۔ بھوپال مالوی اور بندیلی کی سرحد پر ہے۔ یہاں کی بولی بندیلی سے قریب ہے۔

میواتی اور مالوی میں ادب نہیں۔ مارواڑی کا قدیم ادب ڈنگل کہلاتا ہے۔ کبھی کبھی اس کی زبان کو بھی ڈنگل کہہ دیتے ہیں اس کے مقابلے میں برج کے قدیم ترین شعری ادب کی زبان پنگل کہلاتی ہے۔ یہ ڈنگل کے مقابلے میں زیادہ فصیح ہوتی ہے۔ مارواڑی اور جے پوری دونوں گجراتی سے مماثل ہیں میواتی برج سے اور مالوی مغربی ہندی کی بولی بندیلی سے مشابہ ہے۔

بھیلی بولیاں راجستھان اور گجرات کی سرحد پر بولی جاتی ہیں یہ راجستھانی کے ذیل میں آتی ہیں گو ان کی مشابہت گجراتی سے بھی ہے۔ خاندیشی بھی راجستھانی گجراتی کی بولی ہے۔

راجستھان کی تہذیبی زبان ہندی ہی ہے۔ راجستھان کے سابق وزیر اعلیٰ جے نرائن ویاس نے ایک مضمون میں راجستھانی اور ہندی کے مختلف ذخیرۂ الفاظ کے پیش نظر راجستھانی کو علیحدہ زبان قرار دیا۔ کبھی کبھی پارلیمنٹ میں آواز سنائی دے جاتی ہے کہ راجستھانی کو علیحدہ زبان کا درجہ دیا جائے لیکن یہ آواز ابھی نحیف ہے۔

پہاڑی بولیاں

یہ کھس پراکرت اور کھس اپ بھرنش سے نکلی ہیں۔ پہاڑی بولیوں کی مغربی ہندی

سے مماثلت کو دیکھتے ہوئے بعض لوگ پہاڑی کو شورسینی ہی سے ماخوذ کرتے ہیں۔ کھس اپ بھرنش پر شورسینی اپ بھرنش اور اس کے روپ ناگر کا قابل قدر اثر ہو سکتا ہے۔ پہاڑی بولیاں حسب ذیل ہیں۔

پہاڑی
- مشرقی پہاڑی (نیپالی یا گورکھالی)
- وسطی پہاڑی
  - کمایونی
  - گڑھوالی
- مغربی پہاڑی
  - چمبالی
  - جونساری
  - بربوری
  - دیگر تقریباً ۳۰ بولیاں

پہاڑی بولیوں میں تبت چینی زبانوں کے کچھ الفاظ آگئے ہیں۔ ان بولیوں پر راجستھانی کا بھی اثر ہے کیونکہ بہت سے راجپوت پہاڑوں میں جا کر بس گئے تھے۔ نیپال کے راجا اور وزیر اعظم رانا راجپوت نسل ہی کے تھے۔ گورکھالی میں تھوڑا سا ادب ملتا ہے۔ وسطی پہاڑی یوپی کے پہاڑوں سے متعلق ہے۔ اس پر جے پوری کا اثر ہے۔ گڑھوالی بولی گڑھوال نینی تال میں بولی جاتی ہے اور کمایونی مسوری کے علاقے میں۔ وسطی پہاڑی میں بھی کچھ ادب موجود ہے۔

مغربی پہاڑی ہماچل پردیش کی بولی ہے۔ اس پر سیالکوٹی کا اثر ہے۔ ہماچل میں بہت سی بولیاں ہیں۔ جموں کے ڈوگری علما ہماچل کی بولیوں کو ڈوگری کی شاخ قرار دیتے ہیں لیکن اہل ہماچل کو ڈوگری کے نام سے چڑھ ہے وہ اپنی بولی کو پہاڑی کہتے ہیں۔

مغربی ہندی

یہ شورسینی کی سچی جانشین ہے۔ مغربی ہندی گریرسن کا دیا ہوا نام ہے۔ گیارہویں بارہویں صدی میں مدھیہ دیش میں مغربی ہندی کی بولیاں ابھر کر نہیں آئی تھیں۔ اس وقت کی زبان کو ہم مغربی ہندی کہہ سکتے ہیں۔ اس کی پانچ بولیاں ہیں۔

ہریانی اور کھڑی میں آ کا لہجہ ہے بقیہ تین میں اُو کا یعنی پہلی دو کے بہت سے الفاظ کے آخر میں آ آتا ہے۔ بعد کی تین کے الفاظ میں اُو۔

ہریانی کو انگریزی اور ہندی کی لسانیات کی کتابوں میں بانگرو کہا جاتا ہے۔ صرف اردو والے ہریانی کہتے ہیں۔ ہانسی کی ہریانی کو معیاری زبان مان سکتے ہیں۔ ہریانی پر پنجابی اور راجستھانی کا شدید اثر ہے۔ شیرانی نے پنجاب میں اردو میں جو لکھا ہے کہ ہریانی قدیم اردو کے سوا کچھ نہیں یہ بات صحیح نہیں۔ شیرانی نے ادبی نمونوں کو دیکھ کر یہ فیصلہ کیا ہے حالانکہ زبانوں کی نوعیت طے کرتے وقت۔ اُن کی بول چال کے روپ کو پرکھنا چاہیے۔

کھڑی بولی کا علاقہ حسب ذیل ہے۔

ضلع انبالہ کی تحصیل انبالہ، دلی، یوپی میں ضلع دہرہ دون کا میدانی علاقہ سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، ضلع بلند شہر کا شمالی حصہ، بجنور، مرادآباد، رام پور۔

ان مقامات میں یہ شہر اور دیہات کی عوامی بولی ہے۔ ان کے علاوہ یہ پورے ہندوستان کی مشترک زبان یا عام بول چال کی زبان ہے۔ ہندوستانی اسی کا دوسرا نام ہے۔ اس کا نام کھڑی ہونے کی کئی وجوہ بیان کی جاتی ہیں۔

1. چونکہ اس میں برج کے اُو کے مقابلے میں آ کا لہجہ ہے اس لیے اسے کھڑی کہا گیا اردو میں آیا آ اور ہندی میں آ کی ماترا دونوں کھڑے انسان کی طرح ہوتی ہیں۔ اس لیے آ کے لہجے کو ذہنی حیثیت سے کھڑا اور اُو کو پڑا سمجھا جاتا ہے
2. دوسری توجیہ یہ ہے کہ کھڑا سے مراد کھرا یا درست ہے۔ برج کے مقابلے میں کھڑی بولی میں تشدید کا رجحان بھی زیادہ ہے اور معکوسی مصوتے ڈ، ڑ کا استعمال بھی زیادہ۔ برج میں کھڑی کا ڈ کئی موقعوں پر ڑ، اور ڑ، ر، ہو جاتا ہے اس طرح کھڑی بولی ثقیل اور برج شیریں ہے۔
3. تیسری توجیہ کے مطابق کھڑی دراصل کھری ہے۔ کھرا کھیل فرخ آبادی جو کہاوت ہے اس میں بھی کھرا کے معنی کھرا بیان کیے جاتے ہیں۔ اسی کی مماثلت پر کھڑی کا

بولی کھڑی بولی ہے یعنی صاف ستھری فصیح بولی ہے۔

ہندی اور اردو اسی کے دو روپ ہیں جو بول چال میں کم اور تحریر میں زیادہ ظاہر ہوتے ہیں۔

برج شورسینی کے مرکزی علاقہ کی بولی ہے۔ شورسین متھرا آگرہ کے علاقے کا قدیم نام ہے۔ برج کے معنی "جانوروں کا باڑا" ہیں۔ چونکہ اس علاقے میں گائے کی اہمیت تھی شاید اس کی وجہ سے برج کا لفظ وجود میں آیا۔ اس بولی کا علاقہ حسب ذیل ہے۔

آگرہ کمشنری (ضلع ایٹہ کو چھوڑ کر) بدایوں، بریلی، راجستھان میں بھرت پور، دھولپور، کرولی اور مدھیہ پردیش میں گوالیر۔

فارسی میں اس زبان کو زبانِ گوالیاری کہا گیا ہے۔ یہ بولی چودھویں پندرھویں صدی تک نکھر کر سامنے آئی تھی گو اس کے ابتدائی نقوش بارہویں صدی ہی میں ملنے لگتے ہیں۔ پرتھوی راج راسو کے کچھ حصے بارہویں صدی کے ہیں اور وہ قدیم برج میں ہیں۔ یہ شاعری کی بولی ہے۔ گیت اور کبِتّا گانا برج ہی میں کھلتا ہے کھڑی بولی میں نہیں۔ ماضی میں اس بولی کی حیثیت زبان کی تھی۔ کرشن بھگتی کے ادب کے لیے مخصوص تھی۔ ملک میں دور دراز کے علاقوں میں کرشن پریم کی شاعری برج میں کی جاتی تھی۔ اس بولی میں ہندی کے سب سے بڑے شاعر سورداس نے شاعری کی۔

سکندر لودھی کے وقت سے شاہجہاں کے عہد تک آگرہ ہندوستان کا دارالخلافہ رہا جس کی وجہ سے اس میں برج پورے شمالی ہند کی تہذیبی بولی بننے لگی تھی۔ کھڑی کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ شاہجہاں جب دارالسلطنت کو دلی لے آیا تو برج پسپا ہونے لگی اور کھڑی بولی غالب۔ اردو نے کھڑی بولی کو اپنا لیا لیکن ہندی نے صرف اٹھارہویں صدی کے آخر یا انیسویں صدی کے ابتدا میں با کراہ کھڑی کی طرف توجہ کی۔ اس کے باوجود انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہندی اخبار و رسائل میں زوروں میں یہ بحث ہوئی کہ ہندی ادبیات کے لیے برج کو اپنایا جائے یا کھڑی بولی کو۔ برج بنام کھڑی بولی کے مقدمہ میں برج کی شکست ہوئی اور انیسویں صدی کے آخر میں ہندی نے برج کو چھوڑ کر کھڑی بولی سے پیمان وفا

باندھ لیا۔

قنوجی

قنوج شہر ضلع فرخ آباد میں ہے۔ یہاں کا چمیلی کا تیل اور عطر مشہور ہے۔ یہ ہندوستانی لفظ ہے۔ جسے ہندی میں کنوج کہا جاتا ہے۔ کانیہ کبج اب ساکن، برہمنوں کا اسی شہر سے تعلق ہے۔ اہل فارسی نے اس کے نام کو معرب کرکے اس کے پہلے حرف ک کو بدل کر ق کر دیا ہے اس کی بولی کا علاقہ حسب ذیل ہے۔

ضلع فرخ آباد میں قنوج، ضلع ایٹہ، ضلع شاہجہاں پور اور ضلع پیلی بھیت۔

یہ ہردوئی اور اناؤ کے کچھ حصوں میں بولی جاتی ہے۔ گریرسن اسے برج سے الگ ماننے میں ہچکچاتا ہے لیکن اس میں برج سے یہ فرق ہے کہ برج میں اُو کا لہجہ ہے تو قنوجی میں آو کا۔ پرشوتم داس ٹنڈن کو پیش کیے گئے راج رشی ابھی نندن گرنتھ (ہندی) میں ایک مضمون نگار نے ثابت کیا ہے کہ یہ برج سے الگ بولی ہے۔

بندیلی

یہ بولی میں جھانسی کمشنری اور سابق وندھیا پردیش کے مغربی حصے بندیل کھنڈ کی بولی ہے۔ یہ شمال میں آگرہ تک اور جنوب میں بھوپال تک پھیلی ہوئی ہے۔ برج کی طرح اس میں بھی اُو کا لہجہ ہے۔ اس کا مشہور آثار زریں شاہکار آلھا اودل مشہور ہے۔ ہندی کے مشہور شاعر کیشوداس نے بندیلی میں شاعری کی ہے۔

گریرسن نے مغربی ہندی اور مشرقی ہندی نام رکھ کر ایک غلط فہمی عام کر دی ہے اگرچہ دونوں مختلف پراکرتوں اور اپ بھرنشوں سے نکلی ہیں تو انھیں ایک نام ہندی دینے کی کیا ضرورت تھی۔ اس سے خواہ مخواہ یہ خیال پیدا ہوا کہ مشرقی ہندی اور مغربی ہندی ایک زبان ہندی کی بولیاں ہیں۔ ہندی کے مشہور عالم بابو شیام سندر کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

"کچھ لوگ ہندی کے دو بھید مانتے ہیں مغربی ہندی اور مشرقی ہندی لیکن جدید

علما مغربی ہندی کہنا سائنٹیفک سمجھتے ہیں۔ اس لیے لسانیات کی رو سے پوربی ہندی بھی ہندی سے الگ سمجھا جاتی جاتی ہے۔ تاریخی نقطۂ نظر سے بھی دیکھیں تو ہندی شورسینی کے خاندان سے ہے اور پوربی ہندی اردو ماگدھی کے۔ اسی سے گریرسن چٹرجی وغیرہ نے ہندی لفظ کا مغربی ہندی کے معنی میں استعمال کیا ہے اور برج، قنوجی، بانگرو اور کھڑی بولی کو ہندی کی بولیاں مانا ہے، اودھی، چھتیس گڑھی وغیرہ کو نہیں۔ ابھی ہندی کے لکھنے والوں کے علاوہ انگریزی لیکھک بھی ہندی لفظ کا من مانا مطلب لیا کرتے ہیں۔"

کیا اودھی ہندی ہے! لسانیات کا جواب تو یہی ہوگا کہ نہیں ہے لیکن سمجھنے کے اعتبار سے دیکھا جائے تو تلسی داس کی رامائن مغربی ہندی کے بولنے والوں کے لیے ناقابلِ فہم نہیں۔ اگر مدھیہ دیش (دلی آگرہ وغیرہ) کی زبان کوشل (اودھ) کی زبان سے کوئی سوا دو ہزار سال پہلے الگ ہوگئی تھی تو اس طویل عرصہ میں اختلافات بہت ہی کم ابھرے۔

یہ عام طور سے مانا جاتا ہے کہ کھڑی بولی شورسینی اپ بھرنش سے پیدا ہوئی ہے گیارہویں بارہویں صدی میں شورسینی اور کھڑی بولی کے بین بین کے نمونے ملتے ہیں۔ کچھ بعد کی صدیوں میں فارسی سفر ناموں، تاریخوں اور لغات میں بھی کھڑی بولی کے الفاظ ملتے ہیں۔ تیرھویں صدی کے آخر اور چودھویں صدی کے کھڑی بولی کے بہتر نمونے ملنے لگے ہیں۔ شمالی ہند میں اس عہد میں اردو کے جانے میں کھڑی بولی کے نمونے نہ ہونے کے برابر ہیں تین صدیوں تک یہ دکنی کے روپ میں ملتے ہیں۔ شمال میں کھڑی بولی دیوناگری رسم خط میں ملتی ہے۔ اہلِ اردو اس سے واقف نہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے ادھر توجہ دلائی دکنی کو کھڑی بولی کی ایک شاخ یا ذیلی بولی کہنا چاہیے یا پھر مغربی ہندی ہی کی ایک مزید بولی قرار دیا جائے شمالی ہند میں اردو اور دیوناگری دونوں رسم الخط میں ملا کر کھڑی بولی کا ارتقا تلاش کرنا چاہیے کھڑی بولی کے بنا پر بولی اپنے سے خیال گزرتا ہے کہ یہ بولی ہے۔ دراصل یہ ایک زبان مغربی ہندی کی معیاری بولی ہے اور معیاری بولی اور زبان میں بڑا فرق نہیں ہوتا تو ڈاکٹر سہیل بخاری کا یہ نظریہ بالکل صحیح ہے کہ اردو ہندی دونوں ایک زبانیں ہیں۔ رسم الخط کے فرق کو نظر انداز کر کے ان کا ارتقا رکھو جیسے تو شمالی ہند میں کھڑی بولی کی مسلسل روایت ملتی ہے

اردو اور ہندی دونوں کھڑی بولی کے دو ادبی روپ ہیں۔ اردو والوں میں جنھوں نے اردو کے آغاز کے نظریے پیش کیے ہیں وہ بالعموم ہندوستان کے ماضی کے لسانی نقشے کا کوئی شعور نہ رکھتے تھے۔ ان مصنفوں کے نزدیک کھڑی بولی محض اردو میں ظاہر ہوئی اس لیے وہ اردو کے آغاز ہی کو کھڑی بولی کا آغاز سمجھا کیے اور اسے دیسی ہندوؤں اور بدیسی مسلمانوں کے میل کا نتیجہ کہا گیا۔ جہاں تک کھڑی بولی کا سوال ہے اس کے آغاز کے لیے ہندو مسلمان کا سوال بالکل غیر متعلق ہے۔

اردو کھڑی بولی کا وہ روپ ہے جس میں سنسکرت تت سم الفاظ نہ ہونے کے برابر ہیں اور عربی فارسی الفاظ زیادہ ہیں چونکہ عربی فارسی الفاظ کی مقدار استعمال زیادہ ہے اس لیے اردو عبارت کا قالب اور اہم تر حصہ عربی فارسی اصل کا ہوتا ہے۔ حد یہ ہے کہ اردو نے بعض قواعدی روپ بھی عربی فارسی سے مستعار لے لیے ہیں مثلاً جمع بنانے کے قاعدے حاصل مصدر کے لاحقے، حروفِ جار وغیرہ۔ اردو کے آغاز کا محض ایک ہی صحیح نظریہ ہو سکتا ہے کہ اردو کھڑی بولی ہے جس میں تت سم الفاظ تقریباً نہیں آتے اور عربی فارسی الفاظ زیادہ آتے ہیں۔

واضح ہو کہ دو زبانیں ملنے سے [illegible] اور [illegible] جیسی بچھڑی ہوئی زبان ہی بن سکتی ہے جو ایک استثنائی صورت ہے۔ اس کے علاوہ دو زبانیں مل کر تیسری زبان نہیں بنتی۔ بظاہر نو ساختہ زبان دراصل اپنی ماخذ زبانوں میں سے محض ایک کا ترقی یافتہ روپ ہوتی ہے۔ اس کا صلبی رشتہ اس ماخذ زبان سے قائم کیا جائے گا جس سے اس نے بنیادی مادے، قواعدی لاحقے وغیرہ لیے ہوں۔ مجرد الفاظ خواہ کہیں سے کتنے بھی زیادہ مستعار لیے جائیں زبان کی نسل اور شجرے پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ اردو نے مجرد الفاظ کا قابلِ قدر ذخیرہ عربی فارسی سے لیا لیکن بنیادی الفاظ اور مادے بنیادی قواعدی اصول کھڑی بولی (مغربی ہندی) کے ہیں۔ اس لیے اردو کھڑی بولی ہی کا ترقی یافتہ انگریزی میں تقریباً ۶۰ فیصدی الفاظ نارمن فرنچ کے ہیں۔ ملیالم میں ستر اسی فی صدی الفاظ سنسکرت الاصل ہیں۔ ایرانی میں چند سو کو چھوڑ کر بقیہ سب الفاظ بیرونی ہیں

لیکن کوئی یہ نہیں کہتا کہ جرمن اور فرینچ کی آمیزش سے بنی ہے یا ملیالم تامل اور سنسکرت کے میل سے بنی ہے۔ پھر اُردو ہی کیوں ہندی اور عربی فارسی کے میل کا نتیجہ قرار دیا جائے حقیقت یہی ہے کہ اردو محض کھڑی بولی ہے جس میں بیرونی دخیل الفاظ زیادہ ہیں۔

اس لیے یہ کہنا درست نہیں کہ اردو سندھ میں یا پنجاب میں دکن میں یا پورب میں بنی۔ کھڑی بولی جہاں کی زبان ہے اردو وہیں بنی یعنی دلی اور مغربی یوپی میں۔

اردو کے آغاز کو دو منزلوں میں تلاش کرنا چاہیے۔

1۔ کھڑی بولی کا آغاز۔ ب۔ کھڑی بولی کا اردو روپ اختیار کرنا۔

راقم الحروف کی رائے میں کھڑی بولی گیارہویں سے تیرھویں صدی کے بیچ قدیم مدھیہ دیش کے علاقے میں شورسینی اپ بھرنش سے بنتا ہوئی۔ اس نے اردو روپ چودھویں صدی دکن میں اور سترھویں صدی سے شمال میں اختیار کیا۔ یہ دراصل ادبی روپ ہے۔ واضح ہو کہ لسانیات میں تقریری روپ ہی معتبر ہوتا ہے۔ ادبی روپ ادبیات والوں کی چیز ہے لسانیات والوں کی نہیں۔ یہ بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ بول چال کی حد تک اردو اور ہندی بولنے والے عوام کی بولی بالکل ایک ہے۔ شہروں کے پڑھے لکھوں کی مجلسی اور تہذیبی گفتگو چھوڑ دیجیے۔ گھریلو بول چال میں سب ایک ہی بولی بولتے ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کی سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی اور رانی کیتکی کی کہانی اردو والے اردو زبان کا حل قرار دیتے ہیں ہندی والے ہندی زبان کا جہاں "من تو شدم، تو من شدی" کی یہ کیفیت ہو انھیں دو زبانیں کہنا کہاں تک درست ہے۔ یہاں تو بول چال کی زبان ہی میں نہیں ادب میں بھی مکمل اشتراک ہو گیا ہے۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر بابو رام سکسینہ: بھاشا وگیان (ہندی) طبع دوم ص ۳۵۴

۲۔ ڈاکٹر بابو رام سکسینہ: بھاشا وگیان (ہندی) ص ۳۶۱

۳۔ An Introduction to Prakrits by W. Wool
ص ۸۔۹ بحوالہ تارا پور والا ص ۱۸۹

۴۔ Linguistic Survey of India vol VIII Part II P3
2nd Edition Published By Motilal Banarsi Dass

۵۔ بھولا ناتھ تواری، بھاشا وگیان (ہندی) ص ۱۸۷

۶۔ Indian Antiquary Supplement Feb 1931
بحوالہ بھاشا وگیان از بھولا ناتھ تواری ص ۱۹۷

۷۔ بھاشا وگیان ص ۱۹۹

۸۔ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، ص ۸۰ عہد نو پبلیکیشن لکھنؤ ۶۲

۹۔ تین ہندوستانی زبانیں ص ۶۲

۱۰۔ ایضاً ص ۹۷

۱۱۔ بحوالہ کھیو جیپوری ادب کا تعارف از ڈاکٹر فضل امام ص ۱۵

۱۲۔ جے نراین ویاس، راجستھانی بھاشا اور بولیاں۔ رسالہ پیشتر تاجرن ۵۳ء

۱۳۔ شیام سندر داس: بھاشا وگیان (ہندی) ص ۱۰۵

۱۴۔ سہیل بخاری: اردو کا قدیم ترین ادب۔ رسالہ نقوش شمارہ ۱۰۲ بابت ۶۵ء

پروفیسر مسعود حسین خاں

مغربی ہندی اور اس کی بولیاں

مغربی ہندی کے حدود تقریباً وہی ہیں جو مدھیہ دیش کے ہیں۔ یہ مغرب میں سرہند سے لے کر مشرق میں الٰہ آباد تک، شمال میں ہمالیہ کے دامن سے لے کر جنوب میں وندھیاچل اور بندیلکھنڈ تک بولی جاتی ہے۔ اس کے شمال مغرب میں پنجابی زبان ہے اور جنوب مشرق میں مراٹھی اور مشرقی ہندی۔ شمال میں یہ پہاڑی بولیوں (جونسری، گڑھوالی اور کمایونی) سے گھری ہوئی ہے۔ اندرونی زبان کی شاخ میں صرف مغربی ہندی ایک ایسی زبان ہے جسے ہم خالص اندرونی زبان کہہ سکتے ہیں بلکہ اگر پنجابی، راجستھانی اور گجراتی کی ملواں حیثیت پر نظر رکھیں تو اندرونی گروہ کی نمائندہ زبان محض مغربی ہندی ہے۔ مغربی ہندی کا یہ نام مدھیہ دیش کی زبان کو گریرسن نے دیا ہے جس نے سب سے پہلے مشرقی اور مغربی ہندی میں فرق کیا ہے۔ مغربی ہندی مدھیہ دیش کی زبان ہونے کی وجہ سے ہند آریائی زبان کی بہترین نمائندہ ہے، کیونکہ اسی علاقہ میں سنسکرت شورسینی پراکرت اور شورسینی اپ بھرنش پروان چڑھتی ہیں جن کی سچی جانشین اس علاقے کی جدید بولیاں کھڑی بولی (ہندوستانی)، برج بھاشا، ہریانی، بندیلی اور قنوجی ہیں جن کے مجموعے کو گریرسن مغربی ہندی کا جدید نام دیتا ہے۔

لسانیاتی اعتبار سے مغربی ہندی کا تعلق براہ راست شورسینی اپ بھرنش سے ہے جو اس عہد کی بولیوں میں واحد اور ممتاز ادبی حیثیت کی مالک تھی، جس نے سب سے زیادہ سنسکرت کے اثر کو قبول کیا تھا۔ ہر عہد میں اس علاقہ کی زبان کا مرکز متھرا رہا ہے

جو قدیم ہندی تمدن کا اہم مرکز تھا۔ اس سے قبل اپ بھرنش کے بارے میں یہ لکھا جا چکا ہے کہ یہ اپ بھرنش راجپوتی عہد میں مسلّمہ طور سے لاہور سے لے کر بنگال تک ادبی حیثیت سے رائج تھی۔ قدیم بنگالی شاعری کے نمونے اس بات کے شاہد ہیں۔ مغرب میں اس کی شمالی مغربی بولیاں (کھڑی بولی اور ہریانی)، اپنے علاقوں سے نکل کر لاہور تک دھاوے مارتی تھیں جس کا نتیجہ آج ہم مشرقی پنجابی کی شکل میں پاتے ہیں۔ جنوب مغرب میں گجراتی اور راجستھانی زبانوں کی نوعیت بھی کچھ اسی قسم کی ہے جو کسی زمانے میں بیرونی زبانوں سے تعلق رکھتی تھیں لیکن جن پر شورسینی اپ بھرنش کا اتنا گہرا اثر پڑا ہے کہ ان کا شمار اندرونی زبانوں میں کیا جا سکتا ہے۔

مغربی ہندی اور اس کی بولیوں کی اپنی صوتی، صرفی اور نحوی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اس زبان کو ایک علیحدہ اور ممتاز حیثیت دی گئی اور جن کا تفصیلی مطالعہ کسی بعد کے باب میں کیا جائے گا۔ لیکن مغربی ہندی کی سب سے بڑی خصوصیت کا ذکر، جو کہ اس کی تمام بولیوں کی مشترک خصوصیت بھی ہے، کر دینا ضروری ہے۔ اندرونی زبانوں میں مغربی ہندی کی یہ ممتاز حیثیت ہے کہ اس کی قواعد کا عام رجحان تفصیلی ہے جو بعض بولیوں (مثلاً کھڑی) میں اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ اس میں صحیح معنوں میں صرف ایک زمانہ فعل کے لئے اور صرف ایک حالت اسما کے لیے پائی جاتی ہے۔ اسما اور افعال کی دیگر تمام حالتیں حروف، فعل امدادی اور سابقوں لاحقوں کی مدد سے بنائی جاتی ہے۔

گریرسن نے مغربی ہندی کی پانچ بولیاں گنائی ہیں جن کے نام حسب ذیل ہیں۔

(۱) کھڑی بولی یا ہندوستانی (۲) ہریانوی، جاٹو یا بانگرو (۳) برج بھاشا (۴) قنوجی (۵) بندیلی۔

شورسینی اپ بھرنش اپنے آخری دور میں دو نمایاں شکلیں اختیار کر لیتی ہے۔ پہلی شکل میں افعال و اسما کا اختتام عام طور سے (آ) پر ہوتا ہے اور دوسری شکل میں (او) پر۔ کھڑی بولی اور ہریانی میں عام طور سے یہی شکل ملتی ہے، جو گریرسن اور شیرانی کے خیال میں پنجابی سے لی گئی ہے۔ (او) والی شکل برج بھاشا، قنوجی اور بندیلی میں پائی جاتی

ہے جس کی وجہ سے پنڈت چندر دھر شرما گلیری انھیں کھڑی بولی کے مقابلے میں "پڑی بولی" کا نام دیتے ہیں۔ اردو نے اپنے دورانِ ارتقا میں (اُو) کی شکل کو کبھی بھی اختیار نہیں کیا۔

مغربی ہندی کی پانچ بولیوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) (اُو) کو ترجیح دینے والی بولیاں :- (۱) برج بھاشا (۲) بُندیلی (۳) قنوجی

(ب) (اَ) کی شکل رکھنے والی بولیاں :- (۱) ہریانی (۲) کھڑی بولی۔

برج بھاشا

مغربی ہندی کی سب سے نمائندہ بولی یا استعارہ میں اس کی سب سے عزیز بیٹی برج بھاشا ہے۔ یہ کھڑی بولی کے مقابلہ میں شورسینی اپ بھرنش اور پراکرت کی سچی جانشین ہے۔ اس کا مرکز برج (متھرا) کا علاقہ ہے۔ لیکن یہ جنوب میں آگرہ، بھرت پور، دھول پور کرولی، ریاست گوالیار اور جے پور کے مشرقی اضلاع تک پھیلی ہوئی ہے شمال میں یہ گوڑ گاؤں ضلع کے مشرقی حصص تک رائج ہے۔ اس لئے اس کا شمار بھی نواحِ دہلی کی بولیوں میں ہو سکتا ہے۔ شمال مشرق کی جانب یہ بلند شہر، علی گڑھ، ایٹہ، مین پوری، بدایوں اور بریلی کے اضلاع سے ہوتی ہوئی نینی تال کے ترائی پرگنوں تک رائج ہے۔ متھرا کی برج معیاری مانی جاتی ہے۔ دوسرے اضلاع کی برج بھاشا میں مقامی اختلافات پائے جاتے ہیں۔ بلند شہر کے ضلع میں یہ کھڑی بولی سے گھُل مِل جاتی ہے جے پور میں یہ راجستھانی کے اثرات قبول کر لیتی ہے۔ شمال میں گوڑ گاؤں کے ضلع میں اس پر میواتی کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ برج بھاشا کے مشرقی اضلاع کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ بعض حروفِ صحیح ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ مثلاً خرچ کا کھچّو۔ تا کاست اے، ٹھاکر صاحب کا ٹھکتا، نوکرانی کا نوکنی وغیرہ

برج بھاشا کا مرکز جیسا کہ اوپر لکھا جا چکا ہے متھرا ہے۔ متھرا ہند و تہذیب و تمدن کا مرکز ہونے کے علاوہ سنسکرت زبان کا گہوارہ رہا ہے۔ اس لیے برج بھاشا

بھی سنسکرت کی طرح کھنگی لیئے ہوئے ہے۔ اس کی بہترین مثال یہ ہے کہ اس میں اسمائے غیر جنس کو برقرار رکھا گیا ہے۔ شمالی ہند کی دیگر بولیوں میں یہ اب متروک ہیں۔ اس کے تاریخی اور لسانی ارتقا پر روشنی اگلے باب میں ڈالی گئی ہے۔

بُندیلی یا بُندیل کھنڈی

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے بندیلی بندیل کھنڈ میں بولی جاتی ہے اور اس کے بولنے والے بندیلے کہلاتے ہیں۔ جغرافیائی تقسیم کے اعتبار سے بندیل کھنڈ میں باندا، ہمیرپور، جالون اور جھانسی کے اضلاع اور سنٹرل انڈیا کی اکثر سابق ریاستیں شامل ہیں۔ لیکن بندیلی زبان کا علاقہ اس سے زیادہ وسیع ہے اور شمال میں یہ آگرہ مین پوری اور ایٹہ تک بولی جاتی ہے۔ اس کے مشرق میں پوربی ہندی کی بگھیلی بولی ہے۔ شمال اور شمال مغرب میں یہ قنوجی اور برج بھاشا سے گھری ہوئی ہے۔ اس کے جنوب مغرب میں راجستھانی کی بولیاں رائج ہیں۔ جنوب میں اس کے حدود مراٹھی سے ملتے ہیں۔ بجز جنوب کے یہ ہر سمت میں ہمسایہ بولیوں سے گھُل مل کر درمیانی بولیاں بنا دیتی ہے۔ بندیلی بولی میں غیر معمولی یکسانیت ملتی ہے۔ اس میں ادب کا بھی وقیع سرمایہ ملتا ہے۔ آلہا اودل کے قصوں سے متعلق جو گیت آج دیہاتی ہندوستان کی رگوں میں خون کی رفتار تیز کر دیتے ہیں اسی بولی میں پہلے پہل لکھے گئے تھے۔ ان کے علاوہ ہندی ادب کے نورتن شاعر اور تنقید نگار کیشو داس اور پدماکر کا بھی تعلق اسی بولی سے ہے۔

بندیلی میں تلفظ کی بعض اپنی خصوصیات ہیں۔ اس میں حروف (اے) اور (اَو) چھوٹے ہو کر (اِ) اور (اُو) بن جاتے ہیں۔ مثلاً بیٹی سے بِٹیا (بیٹیا نہیں) اور گھوڑے سے گھُروا (گھوروا نہیں) جو کہ مشرقی زبانوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ دوسرے حروفِ علّت (آئی) عموماً (اے) میں اور (اُم) عموماً (اَو) میں تبدیل ہو جاتا ہے اور یہی تلفظ عام ہے۔ مثلاً گیہوں، (گے ہوں)، (اَور) کی بجائے (اُور)۔ بھوپالی اردو میں یہ تلفظ عام طور سے ملتا ہے۔ بیٹھنا۔ کینا (کہنا)۔ تیرا۔ رہے۔ پیسہ

کیبا۔ میں روزمرہ کے استعمال میں آتے ہیں۔

حروفِ صحیح میں برج کی طرح (ڑ عموماً ر) میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ "پڑو" "دوڑ کے" "گھوڑا" لیکن تلفظ کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ (د) بیشتر گر جاتی ہے۔ مثلاً کئی بجائے کہی کے، او بجائے آہو۔ بھوپالی اردو میں تلفظ کی یہ جھلک برابر ملتی ہے۔ ایک لفظ جو اس علاقہ کا ہر جگہ مستعمل ہے بہت کی بجائے بھوت ہے۔ قدیم دکنی میں یہ بھوت "بہت" اسی طرح استعمال کیا جاتا ہے۔ بدلی میں بیٹا گھروا، بلی وا اور چیری وا قسم کے الفاظ کثرت سے ملتے ہیں۔

قنوجی

مغربی ہندی کی اس بولی کا نام شہر قنوج کے نام پر ہے جو ضلع فرخ آباد میں ہے۔ قنوج کا شمار ہندوستان کے قدیم ترین شہروں میں ہوتا ہے۔ سنسکرت کے پرانے ادب حتیٰ کہ امائن تک میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ ۵۰۰ء کے وسط میں یہ راٹھور راجپوتوں کے قبضہ میں آگیا۔ ۱۱۹۳ء میں اس خاندان کے آخری راجہ جے چند کی سلطنت مسلمانوں کے ہاتھوں تباہ ہوئی ہے۔ اس عہد کے ادب کے نمونے ابھی تک نہیں ملے ہیں۔ اس لیے قدیم قنوجی کی اہمیت کا پورا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔

آجکل قنوجی اپنی خالص شکل میں ایٹہ، فرخ آباد، شاہجہاں پور کے اضلاع میں بولی جاتی ہے۔ یہ کان پور اور ہردوئی تک پھیلی ہوئی ہے۔ لیکن کانپور میں یہ بندیلی بولی سے اور ہردوئی میں اودھی سے متاثر نظر آتی ہے۔ شاہجہاں پور کے شمال میں یہ پیلی بھیت تک بولی جاتی ہے جہاں یہ برج بھاشا سے گھل مل جاتی ہے۔ اس کے مغرب اور شمال مغرب میں برج بھاشا اور جنوب میں بندیلی ہے۔ مشرق اور شمال مشرق میں یہ پوربی ہندی کی اودھی بولی سے گھری ہوئی ہے۔ اس کا رقبہ چونکہ محدود ہے اس لیے اس کی قسمیں نہیں ملتیں۔ البتہ کانپور اور ہردوئی کے اضلاع میں یہ ملواں شکل میں بولی جاتی ہے۔ کانپور میں جو لفظ حروفِ صحیح پر ختم ہوتا ہے اس کے آخر میں عموماً (ی) لگا دیتے ہیں فارسی

عربی کے الفاظ تک اس قسم کی تبدیلیوں سے نہیں بچتے۔ مثلاً بعدی (بعد) ددری (درد) ادبی حیثیت سے یہ برج کی وجہ سے پیچھے رہ گئی ہے۔ اس کی اور برج بھاشا کی قواعد میں فرق بھی اتنا کم ہے کہ گریرسن کو اسے علیحدہ بولی کی حیثیت دینے میں پس و پیش ہے۔ اس نے اسے علیحدہ حیثیت شہر قنوج کی تاریخی قدامت کی وجہ سے دی ہے۔ ورنہ لسانی اعتبار سے اسے برج بھاشا کی ذیلی بولی کہا جا سکتا ہے۔ اس کی قواعد کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں کہ اس میں برج بھاشا کے برخلاف (آو) کی بجائے (اُو) پر ختم ہوتا ہے لیکن یہ (اُو) برج بھاشا کی بعض بولیوں میں بھی ملتا ہے برج اور قنوجی دونوں میں حروفِ صحیح پر ختم ہونے والے الفاظ کے آخر میں (وا) بڑھا دیا جاتا ہے جیسے ہندوستانی گھر، قنوجی گھرا اور گھروا۔ دوسری ہمسایہ بولیوں کی طرح قنوجی میں بھی حرفِ علت کے درمیان کی (ہ) گر جاتی ہے۔ جیسے کہی ہو گی بجائے "کئی او"

ہریانوی، بانگڑو یا جاٹو

دہلی کے شمال مغربی اضلاع کرنال، رہتک، حصار وغیرہ کی بولی ان تینوں ناموں سے پکاری جاتی ہے لیکن اس کا ہریانوی نام زیادہ موزوں ہے۔ ہریانہ مسلمانی عہد سے بھی قبل کا نام ہے۔ دہلی میں یہ زبان جاٹو کے نام سے مشہور ہے۔ کیونکہ آس پاس کے علاقے میں جاٹوں کی آبادی کثرت سے ہے۔ جمنا کے شمال مغربی کنارے پر اس کا اتصال مغربی ہندی کی ایک دوسری بولی (گریرسن کی ہندوستانی) سے ہو جاتا ہے۔ گریرسن موجودہ ہریانی کو کھڑی بولی (ہندوستانی) ہی کی ایک شکل مانتا ہے جس میں راجستھانی اور پنجابی بولیوں کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ حالانکہ آگے چل کر پنجابی کے سلسلے میں لکھتا ہے کہ پنجابی ایک مخلوط زبان ہے۔ جو پرانی ہندا اور دو آبہ کی زبان کے اختلاط سے قدیم زمانے میں بنی ہوگی۔ ان بیانات کے تضاد پر تفصیلی تنقید کسی اگلے باب میں کی جائے گی۔ دراصل گریرسن کے پیشِ نظر

شمالی ہند کی اُردو کے قدیم نمونے نہ تھے۔ اس لیے وہ ہریانی کی قدامت کے متعلق یہ نتائج اخذ نہ کر سکا۔

اس کے برعکس ڈاکٹر رام بلاس شرما کا خیال ہے کہ کھڑی بولی کے شمال مغربی علاقے کی عوامی زبان کوئی علیحدہ حیثیت نہیں رکھتی بلکہ ہریانوی ہی کا ایک رُوپ ہے۔ یہ علاقہ میرٹھ، مظفر نگر اور سہارنپور کے اضلاع پر مشتمل ہے۔ یہاں کے عوام کی زبان ادبی ہندی اردو سے کافی مختلف ہے۔ مثلاً (۲۱) اس کی ہریانوی کے ساتھ مشترک خصوصیت ہے لیکن کم از کم اُردو میں اس کا استعمال کسی زمانے میں بھی نہیں ہوا ہے۔ اس قسم کے اختلافات صرف صوتیات تک محدود نہیں، صرف و نحو کی سطح پر بھی پائے جاتے ہیں اس لیے بار بار جو میرٹھ اور میرٹھی، کا حوالہ دیا جاتا ہے وہ صحیح نہیں۔ دہلی اور دو آبے کے دوسرے شہروں اور قصبات میں زبان کی جو معیار بندی ہوئی ہے اس میں بعد کے بہت سے لسانی عوامل کارفرما رہے ہیں جن کا تفصیلی ذکر اردو زبان کا ارتقا بیان کرتے وقت کیا جائے گا۔

ہریانہ میں نو مسلموں کی آبادی قدیم زمانے سے پائی جاتی ہے بلکہ سلطنتِ مغلیہ کے عہد تک تو یہاں ان کی کثرت تھی۔ سلاطینِ دہلی کے لشکروں میں بھرتی عام طور سے اسی علاقے کے جنگجو قبائل سے کی جاتی تھی۔ اس علاقے کے کئی قصبات ہانسی، نارنول جھجر وغیرہ کو سیاسی اعتبار سے مختلف زمانوں میں اہمیت حاصل رہی ہے۔ دہلی کے سیاسی انقلابات کا سب سے گہرا اثر بھی اسی علاقہ پر پڑا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس علاقے کی زبان میں کافی اُلٹ پھیر ہوتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر بعض اوقات کھڑی بولی کے افعال استعمال کئے جاتے ہیں تو کبھی کبھی پنجابی کے بھی۔ کرتا اور کہتا کے ساتھ ساتھ کروا اور کہندا بھی مستعمل ہیں۔ کھڑی کا "وہ جاوے ہے" بھی سُنائی دیتا ہے۔ اور "وہ جاسے" بھی۔ جنوب سے ہریانی پر برج بھاشا اور راجستھانی کی بولی میواتی بھی اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ شہر دہلی اتفاق سے ان تمام بولیوں کے سنگم پر واقع ہے۔ اس لیے زبان کا معیار جلد تک متعین نہیں ہو سکا۔ البتہ میر عبدالواسع ہانسوی کے غرائب اللغات

ہندی کی تصنیف کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہانسی کے نواح کی ہریانی بولی معیاری مانی جانے لگی تھی، جو جمنا پار کی میرٹھ ضلع کی کھڑی بولی (ہندوستانی) سے بہت زیادہ مماثلت رکھتی تھی لیکن خان آرزو تصحیح غرائب اللغات ہندی میں میر عبدالواسع سے اختلاف کرتے ہوئے ہریانوی کے بجائے سند ہمیشہ برج بھاشا سے (گوالیری) "افصح السنۂ ہند" سے لیتے ہیں۔ "زبان اہلِ اردو" یا "زبان اردوئے شاہی" یا "زبانِ اردو" (اقتباسات خان آرزو کے ہیں)، کو بھی وہ بہت معیاری نہیں مانتے۔

کھڑی بولی یا ہندوستانی

پچھلے صفحات میں شمالی ہندوستان کی آریائی زبانوں کی سلسلہ وار تاریخ بیان کرتے ہوئے ہم بتاتے آئے ہیں کہ کس طرح سنہ ۱۰۰۰ء کے لگ بھگ اَپ بھرنش ہی کے اندر جدید آریائی زبانوں کے رُوپ جھلکنے لگے تھے۔ اس عہد کے شورسین دیس (متھرا کے اردگرد کا علاقہ) کی اَپ بھرنش (شورسینی اپ بھرنش) کو ادبی حیثیت سے بہت فروغ تھا جس کا ڈنکا بنگال سے پنجاب تک بج رہا تھا۔ چنانچہ قدیم بنگالی ادب تک میں اس کی جھلک ملتی ہے۔ اسی شورسینی اپ بھرنش نے مغربی ہندی کو جنم دیا جو ۱۰۰۰ء کے قریب ایک مستقل زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ جب کوئی زبان کسی وسیع علاقہ میں بولی جاتی ہے تو اس کی یکسانیت باقی نہیں رہتی اور وہ جزوی اختلافات کے ساتھ کئی بولیوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ مغربی ہندی بھی کم سے کم چار اور زیادہ سے زیادہ پانچ ایسی ہی بولیوں میں تقسیم ہو گئی تھی۔
(۱) بندیلی (۲) ہریانوی یا بانگڑو (۳) برج بھاشا (جس میں قنوجی بھی شامل ہے) اور (۴) کھڑی بولی یا جسے گریرسن ہندوستانی کا جدید نام دیتا ہے۔

مغربی ہندی کی وہ بولی جو مغربی روہیلکھنڈ، دوآبہ کے شمالی حصہ اور پنجاب کے ضلع انبالہ میں بولی جاتی ہے۔ گریرسن اسے ہندوستانی کہہ کر پکارتا ہے۔ اس میں اور ادبی ہندوستانی (اُردو) میں ماں بیٹی کا تعلق ہونے کے باوجود بیرونی اثرات کی وجہ

سے بعض اختلافات پائے جاتے ہیں۔ عام طور سے بولی ہندوستانی میں ایک ہی مفہوم کے لیے کئی کئی محاورے پائے جاتے ہیں جن میں سے ایک کو ادبی سند مل گئی اور دوسرا مردود متروک سمجھا جانے لگا۔ قطع نظر ادبی ہندوستانی اس بولی ہندوستانی کے اندر بھی برج بھاشا اور دیگر بولیوں کی طرح بہت سے عربی، فارسی الفاظ اسی طرح گھل مل گئے ہیں کہ وہ اس کا جزو بدن معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً مظفر نگر کے دیہات کا باشندہ ماں کے عام فہم لفظ کی بجائے عربی کے لفظ "والدہ" کو بگاڑ کر "مالدہ" کہے گا۔ اسی طرح "محافظت" کو "ہوجبت" "انتقال" کو محض "کال"، اور "مطلب" کو "مطبل" کہے گا۔

ہندوستانی بولی کے حدود اربعہ کی تفصیل یوں ہے۔ گنگا کے پورب مراد آباد، بجنور، رام پور کے اضلاع اور مغربی روہیلکھنڈ، ان مقامات کی بولی ادبی ہندوستانی سے قریب ترین ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہ ہے کہ ان مقامات میں مسلمانوں کی تعداد کثیر ہے اور ان کے تمدن کا گہرا اثر رہا ہے۔ گنگا کے دوسری طرف یہ میرٹھ، مظفر نگر، سہارنپور کے اضلاع اور دہرہ دون کے میدانی علاقوں میں بولی جاتی ہے۔ ضلع دہرہ دون کے پہاڑی علاقوں میں پہاڑی زبان رائج ہے۔ دوآبہ کے بالائی حصہ کی بولی بھی ادبی ہندوستانی (اردو) سے بہت ملتی جلتی ہے۔ لیکن اس قدر نہیں جتنی مغربی روہیلکھنڈ وغیرہ کے اضلاع کی۔ یہاں کی زبان میں بہت سی ایسی شکلیں رائج ہیں جو مراد آباد، بجنور اور رام پور کے اضلاع میں متروک سمجھی جاتی ہے۔ جمنا پار کر کے پنجاب میں داخل ہوں تو جنوب سے شمال کی طرف جو اضلاع ملتے ہیں حسب ذیل ہیں:- دہلی، کرنال، انبالہ، دہلی (قطع نظر شہر دہلی) اور کرنال کے اضلاع کی زبان ہندوستانی نہیں ہے۔ یہاں مغربی ہندی کی ایک دوسری بولی جس کا نام ہریانوی، بانگڑو یا جاٹو ہے بولی جاتی ہے۔ اس پر راجستھانی اور پنجابی کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ ضلع انبالہ کی شرقی کاپیا اور پٹیالہ کی بعض تحصیلوں کی زبان ہندوستانی ہے جو پنجابی سے بہت زیادہ متاثر نظر آتی ہے۔ مغربی انبالہ کی زبان تو بالکل ہی پنجابی ہے۔ اس علاقہ میں ہندوستانی اور پنجابی کے درمیان دریائے گھگھر کو خطِ فاصل قرار دیا جا سکتا ہے۔

یہ ظاہر ہو چکا ہے کہ کھڑی بولی یا ہندوستانی مغربی ہندی کے شمال مغربی علاقہ کی بولی ہے۔ اس کے مغرب میں پنجابی یا دلّی اور کرنال کی آدھی راجستھانی ملی ہوئی بانگڑو یا جاٹو زبان ہے۔ اس کے شمال میں پہاڑی بولیاں ہیں جن کا راجستھانی سے گہرا رشتہ ہے۔ جنوب اور مشرق میں یہ برج بھاشا سے گھری ہوئی ہے۔ چنانچہ گریرسن نے اسے برج بھاشا کا ایسا روپ مانا ہے جو پنجابی میں بتدریج ضم ہوتا چلا گیا ہے۔ یہاں بظاہر گریرسن کی تحقیقات میں تضاد نظر آتا ہے اس سے قبل وہ تقسیم زبان کے سلسلے میں پنجابی کو بیرونی اور اندرونی زبانوں (لہندا اور مغربی ہندی) کی آمیزش کا نتیجہ بتاتا ہے۔ اس کا مطلب صاف یہ ہے کہ کسی زمانے میں مغربی ہندی کی شمال مغربی شاخ (کھڑی بولی اور ہریانوی کی قدیم شکل) نے لہندا کو لاہور تک پیچھے ڈھکیل دیا تھا چنانچہ اندرونی زبانوں کے اثرات جوں جوں ہم مغرب کی طرف جاتے ہیں، ہلکے ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اس درمیانی زبان یعنی پنجابی نے مسلمانوں کی فتوحات کے وقت مدھیہ دیش کی بولیوں پر اُن کی فاتح افواج کے ساتھ چڑھائی کی اور مغربی ہندی کی شمال مغربی بولیوں (ہریانوی اور کھڑی) پر اثر انداز ہوئی۔ اس طرح مغربی ہندی کی وہی پرانی خصوصیات جو کبھی لہندا کی سرزمین میں کھپ گئی تھیں مغربی ہندی کی ان بولیوں کو پھر واپس مل جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پنجابی قواعد کا وہ حصہ جسے پروفیسر شیرانی پنجابی کا اپنا بتلاتے ہیں (جس کی تفصیلی بحث آگے کی گئی ہے) وہ دراصل براہ راست مغربی ہندی کی قدیم شکل (شورسینی اپ بھرنش) سے ماخوذ ہے۔

ادبی ہندوستانی (اردو) اور بولی ہندوستانی میں بعض تلفظ کے بھی اختلاف پائے جاتے ہیں۔ حروف صحیح (مصمتوں) میں بولی ہندوستانی میں پنجابی، راجستھانی اور ہریانی کی طرح نی (ݨ) اور (ڑ) کا استعمال آزادی سے پایا جاتا ہے، جو اردو کی طرح مغربی ہندی کی دیگر بولیوں برج وغیرہ میں بھی نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ جمع میں حالت مفعولی کا اختتام اردو کے برخلاف اکثر (اں) پر ہوتا ہے جیسے دناں، عورتاں وغیرہ۔ یہ شکل ہریانی راجستھانی اور پنجابی میں عام ہے، دکنی کی بھی یہ خصوصیت ہے لیکن اردو

اور برج بھاشا میں نہیں ملتی۔ افعال میں اسی طرح حال میں "مارتا ہوں" کے ساتھ میں "ماروں ہوں" بھی ملتا ہے۔ میں ماروں ہوں، وہ مارے ہے، یہ شکلیں راجستھانی اور ہریانی زبانوں میں بھی ملتی ہیں اور قدیم اردو میر و سودا بلکہ غالب اور ذوق تک، فعل کی یہ شکلیں مل جاتی ہیں۔ آج بھی بجنور، مرادآباد وغیرہ کے اضلاع اور دہلی میں اسی طرح بولی جاتی ہیں۔ لیکن جدید اردو نثر میں متروک ہو گئی ہیں گو شعر میں ان کا رواج اب تک جائز مانا گیا ہے۔

ہندوستانی کے بارے میں گریرسن اور لائل دونوں کی رائے یہی ہے کہ بولی ہندوستانی کاڈول اور کینڈا دیگر بولیوں کی بہ نسبت برج کے زیادہ قریب ہے۔ بولی کے اعتبار سے اس کی علیحدہ حیثیت ہے۔ بعض نجی خصوصیات کی وجہ سے ہم اسے برج میں ضم نہیں کر سکتے۔ یہ قدیم زمانے سے دلی اور اس کے آس پاس کی زبان ہے۔ قدیم سیاسی جغرافیہ میں کرو راج کی زبان تھی۔ اب چاہے اسے دہلوی، کھڑی بولی یا ہندوستانی کسی بھی نام سے یاد کیا جائے اس کا علاقہ اور اس کی قدامت متعین کی جا سکتی ہے۔ اس کے شناخت آپ بھرنش عہد کے ادب میں بھی کی جا سکتی ہے لیکن چونکہ اردو زبان کے ارتقا کا براہ راست اس سے تعلق نہیں اس لیے ہم اردو کے ارتقا کی داستان دکن سے شروع کریں گے۔ جہاں پندرھویں صدی عیسوی کے وسط سے اس کے تحریری ادب کے نمونے ملتے ہیں۔ شمال میں اکبر اور جہانگیر کے عہد سے پہلے کے نمونے زیادہ معتبر نہیں۔ اس لیے امیر خسرو اور صوفیائے کرام کے تبرکات لسانی تجزیے کے لیے غیر اہم قرار پائیں گے۔

ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ

اُردو کے آغاز و ارتقا کے نظریے

ایک تنقیدی جائزہ

اُردو کے آغاز و ارتقا کا سلسلہ عام طور پر ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد اور ان کی یہاں سکونت پذیری سے جوڑا جاتا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مسلمانوں کی آمد نے ہند آریائی زبانوں کی ترقی کی رفتار کو تیز تر کر دیا، اور ان کے یہاں قیام کرتے ہی ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مختلف زبانیں چمک اٹھیں، اُردو بھی ان میں سے ایک ہے۔ مشہور محقق اور ہند آریائی لسانیات کے ماہر ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی (۱۸۹۰ - ۱۹۷۷ء) کا خیال ہے کہ اگر مسلمان ہندوستان میں نہ آتے تو جدید ہند آریائی زبانوں کے ادبی آغاز و ارتقا میں دو ایک صدی کی ضرور تاخیر ہو جاتی۔[1]

کارومنڈل، مالابار اور جنوبی ہند کے بعض دوسرے ساحلی علاقوں میں مسلمانوں کی آمد و رفت سے قطع نظر، سب سے پہلے مسلمان بڑی تعداد میں محمد بن قاسم کی قیادت میں شمال مغرب کے بحری راستے سے ہندوستان میں داخل ہوئے اور ۷۱۱ء میں سندھ کو فتح کر کے اُسے اسلامی حکومت کا ایک صوبہ بنا لیا۔ یہ مسلمان عرب تھے اور جو زبان بولتے ہوئے وہ یہاں آئے تھے وہ عربی تھی۔ چند وجوہات کے باعث وہ پورے ملک میں نہ پھیل سکے اور تقریباً تین سو سال تک وادیٔ سندھ ہی میں مقیم رہے۔ اس طویل

عرصے کے دوران عربوں اور مقامی باشندوں کے درمیان میل جول اور سماجی روابط بڑھتے رہے، یہی وجہ ہے کہ سید سلیمان ندوی (۱۸۸۴ء - ۱۹۵۳ء) اپنی تصنیف نقوشِ سلیمانی (اعظم گڑھ، ۱۹۳۹ء) میں اُردو کی جائے پیدائش سندھ قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچتے ہیں، اس لیے قرینِ قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اُردو کہتے ہیں اس کا ہیولیٰ وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔" [۳]

لیکن اگر خالص علمی اور لسانیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس بیان میں ذرا بھی صداقت نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مسلمانوں نے سندھ کی تہذیب و معاشرت کے علاوہ وہاں کی زبان کو بھی متاثر کیا لیکن وہ زبان اُردو نہ تھی بلکہ وہ اس زبان کی قدیم شکل تھی جو آج سندھی کہلاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سندھی زبان میں ہمیں عربی کے بے شمار الفاظ ملتے ہیں۔ اس زبان پر عربی کا اثر یہیں تک محدود نہیں رہا بلکہ اس نے عربی زبان کے رسمِ خط کو بھی اپنایا۔ علمی اعتبار سے ہم بڑے وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ عربوں نے وادیٔ سندھ میں اپنے قیام کے دوران کسی نئی زبان کو جنم نہیں دیا، ہاں اس خطۂ ارض میں بولی جانے والی زبان کو متاثر ضرور کیا۔

(۲)

دوسری بار مسلمان دسویں صدی عیسوی کے ربعِ آخر میں غزنی کے بادشاہ امیر سبکتگین ؒ کی سرکردگی میں درۂ خیبر سے ہوکر پنجاب میں داخل ہوئے۔ امیر سبکتگین کی وفات (۹۹۷ء) کے بعد اس کے فرزند و جانشین سلطان محمود غزنوی ؒ (وفات ۱۰۳۰ء) کے پنجاب اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں پر پے در پے حملوں (۱۰۰۱ء تا ۱۰۲۷ء) کا سلسلہ شروع ہوا۔ غزنوی سلطنت کے قیام کے بعد دھیرے دھیرے مسلمان سارے پنجاب میں پھیل گئے۔ یہ وادیٔ سندھ میں وارد ہونے والے عرب مسلمانوں کے برخلاف فارسی بولتے ہوئے آئے تھے۔ ان میں سے کچھ کی مادری زبان ترکی بھی تھی کیوں کہ سلطان محمود غزنوی خود

ایک ترکی النسل بادشاہ تھا۔ پنجاب میں مسلمانوں نے تقریباً دو سو سال تک قیام کیا۔ اس مدت میں ان کے اور اہلِ پنجاب کے درمیان مضبوط سماجی روابط قائم ہو گئے۔ اسی گہرے میل جول اور مضبوط سماجی روابط کی بنیاد پر حافظ محمود خاں شیرانی (۱۸۸۰ء - ۱۹۴۶ء) نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ وہ زبان جسے ہم 'اُردو' کہتے ہیں سرزمینِ پنجاب میں پیدا ہوئی اور وہیں سے ہجرت کر کے دہلی پہنچی۔

حافظ محمود خاں شیرانی نے اس نظریے کو اپنی تصنیف "پنجاب میں اُردو" (لاہور، ۱۹۲۸ء) میں بڑے مفصل اور مدلل انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اُردو دہلی کی قدیم زبان نہیں بلکہ وہ مسلمانوں کے ساتھ دہلی جاتی ہے اور چوں کہ مسلمان پنجاب سے ہجرت کر کے جاتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ وہ پنجاب سے کوئی زبان اپنے ساتھ لے کر گئے ہوں گے۔" [۴]

محمود خاں شیرانی نے اپنے اس بیان کے ثبوت میں بعض تاریخی دلائل پیش کرنے کے علاوہ پنجابی اور اُردو، بالخصوص قدیم دکنی اُردو کی مشترک لسانی خصوصیات کا بھی ذکر کیا ہے۔ پنجابی اور اُردو صرف و نحو کے تقابلی مطالعے کے بعد وہ اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اُردو کی جائے پیدائش پنجاب ہے۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

"ان تذکیر و تانیث اور جمع اور افعال کی تعریف کا اتحاد اسی ایک نتیجے کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے کہ اُردو اور پنجابی زبانوں کی ولادت گاہ ایک ہی مقام ہے۔ دونوں نے ایک ہی جگہ تربیت پائی ہے اور جب سیانی ہوگئی ہیں تب ان میں جدائی واقع ہوئی ہے۔" [۵]

پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنی تحقیقی تصنیف "مقدمۂ تاریخِ زبانِ اُردو" (دہلی، ۱۹۴۸ء) میں محمود شیرانی کے اس نظریے کی بڑی خوبی کے ساتھ 'تنقید' کی ہے اور متعدد مثالوں اور دلیلوں سے یہ ثابت کیا ہے کہ قدیم اُردو اور دکنی کی جو خصوصیات محمود شیرانی پنجابی سے منسوب کرتے ہیں وہ دہلی اور نواحِ دہلی کی بولیوں بالخصوص ہریانی میں بھی پائی جاتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں قدیم اُردو کا "پنجابی پن" اسکا "ہریانی پن"

بھی ہے۔

غالباً اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ اُردو کے پنجابی سے مشتق ہونے یا سرزمینِ پنجاب سے منسوب ہونے کا نظریہ کوئی نیا نظریہ نہیں ہے جسے محمود شیرانی نے پیش کیا ہے جیسا کہ شیرانی نے "پنجاب میں اُردو" (لاہور، ۱۹۲۸ء) میں "عرضِ حال" کے عنوان سے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس سے پہلے شیر علی سرخوش اپنے تذکرے "اعجازِ سخن" (لاہور، ۱۹۲۲ء) میں اس قسم کے خیالات کا اظہار کر چکے ہیں۔ بہ قول پروفیسر مسعود حسین خاں، جارج گریرسن (۱۸۵۱ - ۱۹۴۱ء) نے بھی اپنی تحریروں میں اُردو کے "پنجابی پن" پر غیر معمولی زور دیا ہے۔

۱۹۲۸ء میں شیرانی کی "پنجاب میں اُردو" کی اشاعت سے دو سال قبل ڈاکٹر سُنیتی کمار چٹرجی (۱۸۹۰ - ۱۹۷۷ء) کی تحقیقی اور عالمانہ تصنیف "دی اوریجن اینڈ ڈیولپمنٹ آف دی بنگالی لینگویج" (کلکتہ، ۱۹۲۶ء) شائع ہوئی جس کی جلد اوّل کے مقدمے میں انھوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ نواحِ دہلی کی موجودہ بولیوں کا تشخص مسلمانوں کے داخلۂ دہلی کے وقت نہیں ہوا تھا اور لاہور تا الہ آباد تقریباً ایک ہی قسم کی زبان رائج تھی۔ بعد کو اس نقطۂ نظر کی تائید ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ (۱۹۰۵ - ۱۹۶۲ء) نے بھی کی جنھوں نے علاقے کی توسیع الہ آباد تا شمال مغربی سرحدی صوبہ کر دی اور اُردو کو اس زبان پر مبنی بتایا جو پنجاب میں بارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی۔[۵]

بہ قول ڈاکٹر زورؔ، "پنجاب میں اُردو" کی اشاعت سے ایک سال قبل وہ اُردو کے آغاز و ارتقا کے موضوع پر لندن یونیورسٹی میں لسانی تحقیقات میں معروف تھے۔ ان کے ذہن میں بھی یہی بات آئی تھی کہ "اُردو پنجاب میں بنی"۔[۹] اس نظریے کی مزید توضیح اور وضاحت انھوں نے اپنی تصنیف "ہندوستانی فونیٹکس" (پیرس، ۱۹۳۰ء) میں اور بعد کو "ہندوستانی لسانیات" (حیدر آباد، ۱۹۳۲ء) میں بھی کی ہے۔ آخرالذکر کتاب میں وہ لکھتے ہیں:

"اُردو کا سنگِ بنیاد در اصل مسلمانوں کی فتح دہلی سے بہت پہلے ہی رکھا

جا چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس نے اس وقت تک ایک مستقل زبان کی حیثیت نہیں حاصل کی تھی، جب تک کہ مسلمانوں نے اس شہر کو اپنا پایۂ تخت نہ بنا لیا۔ اُردو اس زبان سے مشتق ہے جو بالعموم ’نئے ہند آریائی دور‘ میں اس حصّۂ ملک میں بولی جاتی تھی جس کے ایک طرف عہدِ حاضر کا شمال مغربی سرحدی صوبہ ہے اور دوسری طرف الہ آباد۔ اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اُردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی۔"[۱۰]

ٹی. گراہم بیلی (وفات ۱۹۴۲ء) نے جو پنجابی زبان کے ایک مستند عالم سمجھے جاتے تھے، محمود شیرانی کے خیال سے پورے طور پر اتفاق کرتے ہوئے رائل ایشیاٹک سوسائٹی کے مجلّے میں لکھا ہے:

"اُردو ۱۰۲۷ء کے لگ بھگ لاہور میں پیدا ہوئی۔ قدیم پنجابی اس کی ماں ہے اور قدیم کھڑی بولی سوتیلی ماں۔ برج سے براہِ راست اس کا کوئی رشتہ نہیں۔ مسلمان سپاہیوں نے پنجابی کے اس روپ کو جو ان دنوں دہلی کی قدیم کھڑی بولی سے زیادہ مختلف نہ تھا اختیار کیا اور اس میں فارسی الفاظ اور فقرے شامل کر دیے۔"[۱۱]

گراہم بیلی نے اس نقطۂ نظر کی تائید اپنی تصنیف "اے ہسٹری آف دی اُردو لٹریچر" (لندن، ۱۹۳۲ء) میں بھی کی ہے۔

(۳)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنی تصنیف "مقدمۂ تاریخِ زبانِ اُردو" (دہلی، ۱۹۴۸ء) میں اُردو کے پنجابی زبان سے ماخوذ ہونے کے نظریے کی ’تنقید‘ کی ہے اور دکنی کی لسانی خصوصیات کا نواحِ دہلی کی بولیوں کے ساتھ تقابل سے ایک نئے لسانی نظریے کی ’تشکیل‘ کی ہے۔ اُردو کی ابتدا کا سُراغ پانے کے لیے انھوں نے نواحِ دہلی کی بولیوں کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے۔ جیسا کہ ہمیں معلوم ہے شہرِ دہلی چار

بولیوں کے سنگم پر واقع ہے۔ یہ بولیاں ہیں، ہریانی، کھڑی بولی، بر[illegible]
میواتی۔ ہریانی دلی کے شمال مغرب میں بولی جاتی ہے۔ دراصل یہ شہر جمنا کے مغرب میں ہریانی
سے گھرا ہوا ہے۔ جمنا اور دہلی کے شمال مشرق میں کھڑی بولی کا چلن ہے۔ دہلی کے جنوب
مشرق میں کچھ دور چل کر برج بھاشا شامل جاتی ہے اور دہلی کے جنوب مغربی حصے میں راجستھانی
کی ایک بولی میواتی بولی جاتی ہے۔ بہ قول پروفیسر مسعود حسین خاں اُردو کے ارتقا میں ان تمام
بولیوں کے اثرات مختلف زمانوں میں پڑتے رہے ہیں۔ ہریانی نے قدیم اُردو کی تشکیل میں
حصہ لیا، کھڑی بولی نے جدید اُردو کا ڈول تیار کیا۔ برج بھاشا نے اُردو کا معیاری لب ولہجہ
متعین کرنے میں مدد دی اور میواتی نے قدیم اُردو پر اپنے اثرات چھوڑے۔ اس ضمن میں
"مقدمۂ تاریخ زبانِ اُردو" کے ذیل کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"قدیم اُردو کی تشکیل براہِ راست ہریانی کے زیرِ اثر ہوتی ہے۔ اس پر رفتہ
رفتہ کھڑی بولی کے اثرات پڑتے ہیں اور جب پندرھویں صدی میں آگرہ
دارالسلطنت بن جاتا ہے اور کرشن بھگتی کی تحریک کے ساتھ برج بھاشا عام
مقبول ہو جاتی ہے تو سلاطینِ دہلی کے عہد کی تشکیل شدہ زبان کی نوک
پلک برجی محاورے کے ذریعے درست ہوتی ہے۔" ۱۳؎

"قدیم اُردو جمنا پار کی ہریانی بولی سے قدیم تر تھی۔ جدید اُردو اپنی صرف ونحو
کے اعتبار سے مرادآباد اور بجنور کے اضلاع کی بولی سے قریب تر ہے۔ برج
بھاشا نے بعد کو اُردو کا معیاری لب ولہجہ متعین کرنے میں ضرور مدد دی ہے۔
اس سلسلے میں ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ سکندر لودھی کے عہد سے لے کر شاہ جہاں
کے زمانے تک آگرہ ہندوستان کا پایۂ تخت رہا ہے۔" ۱۴؎

"جدید اُردو کا معیاری لب ولہجہ برج بھاشا کا تتبع کرتا ہے۔" ۱۵؎

"راجپوتوں کی دلی، ڈلی یا اپ بھرنش ادبیات کی "ڈھلی" ہریانے کے
علاقے میں تھی جس سے کھڑی بولی کی بہ نسبت میواتی زیادہ قریب تھی...
بعد کو مغلوں کے عہد میں برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات اس پر

غالب آجاتے ہیں۔" ۱۶؎

نواحِ دلی کی ان بولیوں کے تقابلی مطالعے اور قدیم دور کے تحریری مواد کے لسانیاتی
تجزیے سے پروفیسر مسعود حسین خاں نے جس بنیادی نظریے کی تشکیل کی ہے وہ یہ ہے کہ نواحِ
دلی کی یہ بولیاں اُردو کا "اصل منبع اور سرچشمہ" ہیں اور "حضرتِ دہلی" اس کا
صحیح "مولد و منشا" ۱۷؎ لیکن اُردو کی ابتدا اس وقت تک ممکن نہ ہو سکی جب تک کہ شہاب
الدین محمد غوری (وفات ۱۲۰۶ء) نے ۱۱۹۳ء میں دہلی کو فتح کر کے اُسے اپنا پایۂ تخت
نہیں بنالیا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ پروفیسر مسعود حسین خاں کی اس لسانی تحقیق سے تقریباً
۱۵ سال قبل یعنی ۱۹۳۰ء کے آس پاس ژول بلاک (۱۸۰۱ - ۱۹۵۳ء) اپنی تحریروں میں
اُردو پر ہریانی اثرات کی نشان دہی کر چکے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے صرف ہریانی پر
زور دیا ہے اور نواحِ دلی کی بولیوں کو وہ نظرانداز کر گئے ہیں۔

ژول بلاک (۱۸۰۱ - ۱۹۵۳ء) کے بعد ڈاکٹر محی الدین قادری زور (۱۹۰۵ -
۱۹۶۲ء) نے بھی اُردو پر ہریانی کے اثرات کا ذکر کیا ہے۔ وہ اپنی تصنیف "ہندستانی
لسانیات" (حیدرآباد، ۱۹۳۲ء) میں رقم طراز ہیں:

"یہاں ایک اور بات مدِ نظر رکھنی چاہیے کہ اُردو پر بانگڑو یا ہریانی زبان
کا بھی قابلِ لحاظ اثر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ زبان دہلی کے شمال مغرب
میں انبالہ کے اطراف اس علاقے میں بولی جاتی ہے جو پنجاب سے دہلی
آتے ہوئے راستے میں واقع ہے...... فاتح ومفتوح کے میل جول سے
جو زبان بنتی چلی آرہی تھی اس میں ہریانی عنصر بھی شامل ہو گیا۔" ۱۹؎

لیکن ژول بلاک اور ڈاکٹر زور کی تحریروں میں ہریانی کی اہمیت سے متعلق
محض اشارے ہی تھے۔ ہریانی مواد کے لسانیاتی تجزیوں کو تحقیق کی کسوٹی پر پرکھنے کا
کام سب سے پہلے پروفیسر مسعود حسین خاں نے ہی انجام دیا۔ حیرت کی بات ہے کہ ڈاکٹر زور
نے جو اُردو پر ہریانی کے اثرات کی طرف توجہ مبذول کرا چکے تھے، پروفیسر مسعود حسین خاں کے

اس لسانی نظریے کی اپنے ایک مضمون "اُردو کی ابتدا" میں سخت تنقید کی ہے اور بحث تمحیص کے بعد جس نتیجے پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہے کہ:

"ہریانی زبان کی پیدائش اُردو کی پیدائش کے بعد عمل میں آئی اور اگر قدیم دکنی اُردو کی بعض خصوصیات ہریانی زبان میں ملتی جلتی ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ اُردو ہریانی سے بنی بلکہ اس کا اصل سبب یہ ہے کہ اُردو اور ہریانی دونوں کا سرچشمہ ایک ہی تھا۔" [۲۰]

پروفیسر گیان چند جین نے بھی اپنے ایک حالیہ مضمون میں پروفیسر مسعود حسین خاں کے اس نظریے سے عدم اتفاق کیا ہے۔ [۲۱]

(۴)

فتح دہلی (۱۱۹۳ء) کے پورے ایک سو سال بعد علاءالدین خلجی (وفات ۱۳۱۶ء) کی فوجوں کے ساتھ اُردو دکن پہنچتی ہے۔ علاءالدین خلجی نے ۱۲۹۴ء میں دیوگری کو فتح کیا اور اس کے فوجی سپہ سالار ملک کافور نے اسی طرح کے کئی اور کامیاب حملے دکن پر کیے۔ علاءالدین خلجی کے بعد محمد تغلق (وفات ۱۳۵۱ء) نے ۱۳۲۷ء میں دکن پر چڑھائی کی اور بعض سیاسی مصلحتوں کی بنا پر اپنا پایۂ تخت دہلی سے دولت آباد (دیوگری) منتقل کر دیا جس کی وجہ سے دہلی کی ایک کثیر آبادی ترکِ وطن کر کے دولت آباد آگئی۔ کچھ عرصے کے بعد جب دارالسلطنت دولت آباد سے پھر دہلی منتقل ہوا تو بہت سے خاندانوں نے وہاں سے واپس جانا پسند نہیں کیا اور وہیں کے ہو رہے۔ جو زبان وہ لوگ اپنے ساتھ دکن لے گئے تھے وہ ابھی ناپختہ تھی اور اپنی نشو و نما کے ابتدائی مراحل سے گذر رہی تھی۔ ۱۳۴۷ء میں جب دکن کی خود مختار بہمنی سلطنت کا گلبرگے میں قیام عمل میں آیا تو اُردو کی قدر و منزلت میں بھی اضافہ ہوا لیکن اصل قدردانی اسے اس وقت نصیب ہوئی جب بہمنی سلطنت (۱۳۴۷ء-۱۵۲۷ء) ٹوٹ کر پانچ الگ الگ حصوں میں تقسیم ہو گئی۔ ان میں سے بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت (۱۴۹۰ء تا ۱۶۸۶ء) اور گولکنڈے کی قطب شاہی سلطنت (۱۵۱۲ء تا ۱۶۸۷ء) کے فرماں روا اُردو کے خاص طور پر قدرداں تھے اور اس کے علم و ادب کی سرپرستی میں کوئی کسر باقی نہیں چھوڑی

دربار سے باہر صوفیوں اور بزرگوں نے بھی اس کی سرپرستی کی اور اسے دین کی تبلیغ و اشاعت کا ذریعہ بنایا۔

دکن میں اُردو کی ابتدا اور ارتقا سے متعلق بعض محققین نے بڑے غلط اور بے بنیاد نظریات پیش کیے۔ جس طرح سید سلیمان ندوی (۱۸۸۴ء-۱۹۵۳ء) اُردو کی جائے پیدائش سندھ قرار دیتے ہیں کیوں کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں داخل ہوئے تھے۔ اسی طرح بعض اہلِ علم نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اُردو دکن میں پیدا ہوئی، کیوں کہ مسلمان اولاً علاقۂ سندھ کے علاوہ سواحل مالابار اور کارومنڈل پر بھی نمودار ہوئے تھے۔ چوں کہ عربوں کا مقصد سیر و تفریح نہیں بلکہ تجارت کو فروغ دینا تھا اور بعد میں اشاعتِ دین بھی ان کا مقصد بن گیا تھا۔ اس لیے وہ ان سواحل سے ہو کر اندرِ خشکی کی جانب بڑھتے گئے۔ ان عربوں اور مقامی باشندوں کے درمیان میل جول اور سماجی روابط بھی بڑھتے گئے۔ بعض حضرات کا خیال ہے کہ اسی میل ملاپ اور سماجی اختلاط کی وجہ سے ایک نئی زبان معرضِ وجود میں آئی جو موجودہ اُردو کی قدیم شکل تھی۔ 'دکن میں اُردو' کے مصنف نصیر الدین ہاشمی اسی خیال کے ہم نوا نظر آتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"بعض علماء اُردو کی پیدائش علاقۂ سندھ کو بیان کرتے ہیں۔ اگر اس حقیقت کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر مالابار کا علاقہ بھی کھڑی بولی اُردو کی پیدائش کا خطہ کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ فتح سندھ سے بہت عرصہ پیشتر اس علاقے میں عرب آباد تھے۔" [۲۲]

چند سال قبل بنگلور کی ڈاکٹر آمنہ خاتون نے "دکنی کی ابتدا" (۱۹۷۰ء) کے نام سے ایک کتابچہ شائع کیا تھا جس میں انھوں نے دکنی کو اُردو سے ایک علاحدہ زبان قرار دیا ہے۔ ان کے خیال میں دکنی نہ تو دہلی میں بولی جانے والی زبان سے ماخوذ ہے اور نہ ہی وہ کسی دوسری جگہ سے چل کر دکن پہنچی ہے، بلکہ اس کی ابتدا سرزمینِ دکن سے ہوئی ہے اور وہ یہیں نشو و نما پاکر پروان چڑھی ہے۔ ڈاکٹر آمنہ خاتون کے خیال کے مطابق مسلمانوں کے دہلی پہنچنے سے کم از کم ساڑھے پانچ سو سال پہلے سے دکن میں مرہٹی زبان میں عربی الفاظ کی آمیزش سے دکنی کی داغ

بیل پڑنا شروع ہو گئی تھی۔ دکنی کی ابتدا سے متعلق ان کی تحقیق کا خلاصہ یہ ہے:

"تاریخ شاہد ہے کہ بندرگاہ تھانہ پر قبضے (۶۳۶ء) کے زمانے سے دولت آباد کے پایۂ تخت قرار پانے (۱۳۲۷ء) کے زمانے تک مہاراشٹر کے مسلمانوں کی زبان پہلے بلا شبہ شورسینی اپ بھرنش اور بلا شبہ اس کی مقامی پیداوار مراٹھی تھی اور اس کے شواہد موجود ہیں کہ شورسینی اپ بھرنش اور مرہٹی میں عربی اور فارسی کی سات سو سال کے عرصے میں تدریج آمیزش اور پڑوس کی جدید آریائی زبانوں سے لین دین اور راہ و رسم کی وجہ سے مرہٹی کے دوش بدوش دکنی کی نشو و نما ہوئی۔" [23]

اُردو کے آغاز و ارتقا کے بارے میں سنیتی کمار چٹرجی، محمود شیرانی، ڈاکٹر زور، پروفیسر مسعود حسین خاں اور دیگر عالموں کے تحقیقی نظریات کو اپنی تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے وہ دکنی کی ابتدا میں ایک جگہ یہ عبارت لکھتی ہیں:

"یہ فرض کرنا کہ دکن میں ان پورے چھ سات سو سال کے عرصے میں مرہٹی میں عربی اور فارسی کے شمول اور راجستھانی، گجراتی اور برج بھاکا کے ماحول کے اثر سے دکنی وجود میں نہیں آئی بلکہ دفعتہً ۱۳۲۷ء میں دلّی کی آبادی کے دولت آباد میں منتقل ہو جانے سے موجود ہو گئی، کسی زبان کے وجود میں آنے اور اس کے نشو و نما پانے کے کل مسلمہ لسانیاتی اصولوں کے سراسر خلاف ہے، اور اس حقیقت سے چشم پوشی ہے کہ دولت آباد، گلبرگہ اور بیدر جو سلطنتِ دلی کے مرکزِ حکومت تھے مرہٹواڑی میں واقع تھے اور یہاں کے باشندوں کی زبان مرہٹی تھی۔" [24]

اُردو کے دکن میں پیدا ہونے کا نظریہ کسی بھی طرح قابلِ قبول نہیں ہو سکتا جنوبی ہند کے بحری راستوں سے جو عرب یا عرب مسلمان دکن میں آئے ان کا زیادہ سابقہ دراوڑی خاندان کی زبانوں ملیالم، تامل اور کنڑیا ان کی قدیم شکلوں سے پڑا۔ دراویدی زبانوں اور عربی (جو ایک بالکل علاحدہ لسانی خاندان سے تعلق رکھتی ہے) کے میل سے ایک ایسی زبان

کے معرضِ وجود میں آنے کی بات سوچنا جو ایک تیسرے لسانی خاندان ہند آریائی سے تعلق رکھتی ہو محض قیاس آرائی ہی ہو سکتی ہے۔

(۵)

اُردو کی ابتدا کے بارے میں محمد حسین آزاد (۱۸۳۲ - ۱۹۱۰ء) نے آبِ حیات میں جو بات کہی ہے اس کا بھی ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا۔ وہ لکھتے ہیں:

"اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اُردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے اور برج بھاشا خاص ہندوستانی زبان ہے۔" [25]

اس نظریے کی کسی زمانے میں علمی حلقوں میں بہت دھوم تھی اور برج بھاشا کو عام طور پر اُردو کی ماں سمجھا جانے لگا تھا۔ آزاد کا نام بھی اس نظریے کی وجہ سے بھی خاصا مشہور ہوا۔ اس نظریے کی تائید اور تردید میں اس وقت سے اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اُردو کے برج سے ماخوذ ہونے کا نظریہ سب سے پہلے ہند آریائی لسانیات کے ایک بڑے ماہر روڈولف ہیورنلے نے پیش کیا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

"اُردو مقابلتہً حال کی پیداوار ہے۔ دلی کے نواح میں جو مسلم اقتدار کا مرکز تھا اُردو بارھویں صدی عیسوی میں پیدا ہوئی۔ یہ علاقہ برج، مارواڑی، پنجابی کے بیچ سنگم رکھتا ہے۔ مقامی باشندوں اور مسلمان سپاہیوں کے اختلاط و ارتباط سے ایک مِلی جُلی زبان وجود میں آئی جو صرفی، نحوی اصول کی حد تک برج ہے اگرچہ اس میں پنجابی اور مارواڑی کی آمیزش بھی ہے۔ اس کے کچھ الفاظ دیسی ہندی ہیں اور کچھ بدیسی یعنی فارسی و عربی۔" [26]

محمد حسین آزاد اور ہیورنلے کے علاوہ کئی اور مصنفین بھی اُردو کو برج کے ساتھ منسوب کرنے میں پیش پیش رہے ہیں۔ مثلاً آزاد سے قبل میر امّن، سر سید احمد خاں اور امام بخش صہبائی، اور آزاد کے بعد سید شمس اللہ قادری کے نام خاص طور پر لیے جا سکتے ہیں جن کی تحریروں میں اس نظریے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ سید شمس اللہ قادری رسالہ تاج اُردو کے

"قدیم جنبر" میں لکھتے ہیں:

"مسلمانوں کے اثر سے برج بھاشا میں عربی فارسی الفاظ داخل ہونے لگے جس کے باعث اس میں تغیر پیدا ہوا جو روز بروز بڑھتا گیا اور ایک عرصے کے بعد اُردو زبان کی صورت اختیار کرلی۔" [۵۱]

اُردو کے برج بھاشا سے نکلنے کی تنقید اور تردید محمود شیرانی نے "پنجاب میں اُردو" (لاہور، ۱۹۲۸ء) میں، پروفیسر مسعود حسین خاں نے "مقدمۂ تاریخ زبانِ اُردو" (دہلی ۱۹۴۸ء) میں اور ڈاکٹر شوکت سبزواری نے "داستانِ زبانِ اُردو" (دہلی، ۱۹۶۱ء) میں نہایت کھل کر کی ہے۔ ان محققین نے برج بھاشا اور اُردو کے تقابلی مطالعے اور لسانی تجزیے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچادی ہے کہ ان دونوں زبانوں میں ماں بیٹی کا رشتہ نہیں بلکہ بہنوں کا رشتہ ہے۔

اُردو کے برج سے نکلنے کا لسانیاتی جواز تو کوئی نہیں ہو سکتا، تاہم ہیور نے، آزاد اور اُردو کے بعض دیگر مصنفین کے ذہن میں یہ خیال دو وجہوں سے پیدا ہوا ہوگا اوّل برج بھاشا کی امتیازی حیثیت اور غیر معمولی اہمیت و مقبولیت۔ دوم آگرے کا پایۂ تخت قرار پانا، سنگیت اور شاعری کی زبان ہونے کی وجہ سے برج بھاشا اپنے علاقے سے باہر بھی کافی مقبول تھی۔ امیر خسرو (۱۲۵۳ - ۱۳۲۵ء) نے اپنی پہیلیوں، مکرنیوں اور گیتوں میں جو زبان استعمال کی تھی اس میں کھڑی بولی کے علاوہ برج بھاشا کے عناصر بھی کافی حد تک نمایاں ہیں۔ ان کی بعض پہیلیاں خالص برج بھاشا میں ہیں، اور گیتوں کی زبان عام طور پر معیاری برج بھاشا ہے۔ نامدیو (۱۲۷۰ - ۱۳۵۰ء)، کبیرداس (۱۳۹۰ - ۱۵۱۰ء) اور گرونانک (۱۴۶۹ - ۱۵۳۹ء) کے کلام میں بھی برج بھاشا کے نمونے دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ سلطان بہلول لودھی (وفات ۱۴۸۰ء) کے بسائے ہوئے شہر آگرہ کو جب اس کے فرزند و جانشین سکندر لودھی (وفات ۱۵۱۰ء) نے اپنا پایۂ تخت قرار دیا [۵۲] تو برج بھاشا کو پھلنے پھولنے کا اور بھی موقع ملا۔ اکبر (وفات ۱۶۰۵ء) جہانگیر (وفات ۱۶۲۷ء) اور شاہ جہاں (وفات ۱۶۶۶ء) کے عہد میں اسے خاص طور پر فروغ حاصل ہوا۔ ادبی اظہار کے

لیے شمالی ہند کی یہ ایک اعلا ترقی یافتہ زبان تصور کی جانے لگی۔ اکبر کے دربار کا مشہور شاعر عبدالرحیم خان خاناں (۱۵۵۳ - ۱۶۲۶ء) برج بھاشا کا مشہور شاعر گذرا ہے۔ اکبر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے بھی برج بھاشا میں دوہے لکھے ہیں۔ شاہ جہاں نے ۱۶۴۸ء میں جب اپنا پایۂ تخت آگرے سے دہلی منتقل کیا تو برج بھاشا کے اثرات رفتہ رفتہ زائل ہونے لگے۔ لیکن اورنگ زیب (وفات ۱۷۰۷ء) کے عہد میں تحفۃ الہند (۱۶۷۶ء) کے تصنیف کیے جانے سے اس دور میں دہلی میں برج بھاشا کی اہمیت اور مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ تحفۃ الہند برج بھاشا کی قواعد ہے جو مرزا خاں نے غالباً مغل شہزادوں کو ہندی پڑھانے کی غرض سے فارسی زبان میں لکھی تھی۔

یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ برج بھاشا کو نواحِ دہلی کی تمام بولیوں میں ایک خاص مرتبہ حاصل تھا، ہر اہلِ علم اس کی اہمیت اور مقبولیت سے واقف تھا۔ لہٰذا محمد حسین آزاد (۱۸۳۲ء - ۱۹۱۰ء) کا اُردو کو برج کے ساتھ منسوب کرنا کوئی تعجب خیز امر نہیں۔ پروفیسر مسعود حسین خاں نے بالکل درست فرمایا ہے کہ آزاد نے محض "روایتاً" برج کو اُردو کا ماخذ بتایا ہے۔ [۵۳] کیوں کہ یہ حقیقت ہے کہ آزاد ماہر لسانیات نہیں تھے۔ وہ نواحِ دہلی کی بولیوں کے نازک اختلافات سے بھی واقف نہیں تھے۔ اسی لیے انھوں نے اپنے دعوے کے ثبوت میں نہ تو کوئی دلیل پیش کی اور نہ ہی لسانی حقائق و شواہد سے بحث کی۔

(۶)

اُردو کے آغاز سے متعلق ایک اور نظریہ اُردو کے کھڑی بولی سے بننے کا بھی ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری (۱۹۰۸ء - ۱۹۷۳ء)، ڈاکٹر سہیل بخاری اور ان کے تتبع میں پروفیسر گیان چند جین کھڑی بولی کو اُردو کی اصل قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"اُردو کی اصل کھڑی بولی اور صرف کھڑی بولی ہے۔ کھڑی بولی دہلی اور مغربی یوپی کی بولی ہے۔ کسی کی مجال نہیں کہ یہ کہہ سکے کہ یہ پنجاب کی زبان پنجابی کی اولاد ہے۔ اگر کھڑی بولی پنجاب سے نہیں نکلی تو اُردو بھی پنجاب سے نہیں نکلی۔" [۵۴]

وہ مزید لکھتے ہیں:

" میں شوکت سبزواری اور سہیل بخاری سے اتفاق کرتے ہوئے کہتا ہوں کہ لسانیاتی نقطہ نظر سے اُردو، ہندی، کھڑی بولی ایک ہیں۔ اُردو کھڑی بولی کا وہ روپ ہے جس میں عربی فارسی الفاظ کسی قدر زیادہ اور تت سم سنسکرت الفاظ تقریباً نہیں کے برابر ہوتے ہیں۔ لیکن اس خصوصیت کے باعث اُردو کھڑی بولی سے علاحدہ زبان نہیں ہو جاتی۔" [31]

ڈاکٹر شوکت سبزواری (۱۹۰۸ - ۱۹۷۳ء) نے اپنی تصنیف "داستانِ زبانِ اُردو" (دہلی، ۱۹۶۱ء) میں اُردو کے آغاز و ارتقا، اس کے آغاز کے مختلف نظریوں اور اس کے مولد و منشا سے بڑی مدلل اور تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے بعد اُردو کے آغاز سے متعلق اپنا ایک الگ نظریہ پیش کیا ہے جس کے مطابق اُردو کھڑی بولی سے ترقی پا کر بنی ہے جو دہلی اور میرٹھ کے نواح میں گیارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی۔ وہ کھڑی بولی اور ہندستانی کو ایک ہی زبان تصور کرتے ہیں اور اُردو کو اس کی ادبی شکل مانتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ اُردو، ہندستانی، اور کھڑی بولی تینوں کو ایک ہی زبان تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا یہ بھی نظریہ ہے کہ کھڑی بولی یا ہندستانی یا دوسرے لفظوں میں اُردو مسلمانوں کی آمد سے پہلے دہلی کے بازاروں میں بولی جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

" اُردو ہندستانی سے ترقی پا کر بنی جو دہلی، میرٹھ اور اس کے نواح میں بولی جاتی تھی۔ جب مسلمان فاتحانہ شان سے دہلی میں داخل ہوئے تو ہندستانی، دہلی کے بازاروں میں بول چال کی حیثیت سے رائج تھی۔ امیر خسرو، ابوالفضل، شیخ بہاءالدین باجن نے اسے دہلوی کہا۔ ہندو اہلِ علم عام طور سے برج، بندیلی، قنوجی وغیرہ بولیوں سے امتیاز کے لیے جو اس وقت "بولی" کہلاتی تھیں، کھڑی کے نام سے یاد کرتے ہیں جب یہ زبان ترقی پا کر آگے بڑھی، مسلمانوں کی سرپرستی میں پروان چڑھی

ملک کے گوشے گوشے میں پہنچی، گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تو ہندستانی کہلائی۔ زبان بنیادی طور سے وہی رہی جو آج ہے اس کے نام ایک سے زیادہ تجویز ہوئے۔" [32]

وہ مزید لکھتے ہیں:

" ہندستانی کے مولد کے بارے میں کوئی اختلاف نہیں۔ سب متفقہ طور سے اسے دہلی اور میرٹھ کی زبان بتاتے ہیں۔ اُردو اس کی ادبی شکل ہے۔ اس زبان کو یہ نام بعد میں دیا گیا جب مسلمانوں کی سرپرستی میں بول چال کی زبان سے ترقی کر کے اس نے ادب و شعر کی زبان کا درجہ پایا۔" [33]

" اُردو کھڑی بولی سے ترقی پا کر بنی جس کی بابت عرض کیا جا چکا ہے کہ وہ دہلی اور میرٹھ کے نواح میں بولی جاتی تھی۔" [34]

یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری مغربی ہندی (جس کی پانچ بولیاں: برج بھاشا، بندیلی، قنوجی، کھڑی بولی اور ہریانی ہیں) کے وجود کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہ اسے ایک طرح کی "ذہنی تجرید" یا "منطقی اپج" بتاتے ہیں۔ ان کے نزدیک مغربی ہندی ایک طرح کی فرضی اور خیالی زبان ہے۔ وہ مغربی ہندی کو درمیان سے نکال کر اُردو اور پراکرت کی درمیانی کڑی اپ بھرنش کو مانتے ہیں اور اُردو کا ارتقا اپ بھرنش سے دکھلاتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ ایک بول چال کی اپ بھرنش تھی جو دہلی اور میرٹھ میں گیارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی اور یہی اُردو کا ماخذ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

" اُردو اور پراکرت کی درمیانی کڑی اپ بھرنش ہے اس لیے مغربی ہندی کو درمیان سے نکال کر یہ کہنا کہ اُردو اپ بھرنش سے ارتقا پا کر وجود میں آئی زیادہ صحیح ہے۔" [35]

وہ مزید لکھتے ہیں:

" اُردو یا ہندستانی اپ بھرنش کے اس روپ سے ماخوذ ہے جو گیارھویں صدی عیسوی کے آغاز میں مدھیہ دیش میں رائج تھی۔ مغربی اپ بھرنش

اس کی ادبی شکل ہے۔ اور جیسا کہ میں نے عرض کیا وہ بول چال کی اپ بھرنش سے مختلف ہے ۔ ۔ ۔ ۔ یہ بول چال کی اپ بھرنش دہلی اور میرٹھ میں بول جاتی تھی۔" ۳۶

اپ بھرنش کے ساتھ ڈاکٹر شوکت سبزواری قدیم مغربی ہندی کا بھی ذکر کرتے ہیں اور اسے اُردو کا ماخذ قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"گیارھویں صدی عیسوی یا اس سے کچھ پہلے اُردو کے خط و خال اُبھرے یا یوں کہیے کہ اُردو نے قدیم مغربی ہندی سے ترقی پا کر موجودہ روپ اختیار کیا۔" ۳۷

لیکن آگے چل کر وہ خود اس کی تردید بھی کرتے ہیں:

"راسو کی زبان قدیم برج ہے یا خود ساختہ مخلوط ادبی زبان۔ قدیم مغربی ہندی ہرگز نہیں جسے اُردو یا ہندستانی کا اصل بتایا جاتا ہے۔ جب تک مغربی ہندی کا اصل روپ سامنے نہ ہو، اس کے خط و خال متعین نہ ہوں اس کی لسانی خصوصیات کی نشان دہی نہ کی جائے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گیارہویں صدی عیسوی میں مغربی ہندی دہلی اور میرٹھ کے نواح میں بول جاتی تھی اور اُردو اس سے ترقی پا کر بنی۔ میرے خیال میں قدیم مغربی ہندی کا تصور جیسا کہ میں اپنے تحقیقی مقالے[۳] میں عرض کر چکا ہوں ایک طرح کی ذہنی تجرید یا منطقی اُپج ہے۔" ۳۸

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اُردو اور کھڑی بولی کے متعلق جو باتیں کہی ہیں ان میں کچھ وزن ہے، لیکن اپ بھرنش، قدیم مغربی ہندی اور ہندستانی وغیرہ سے متعلق اُن کی بہت سی باتیں کافی گنجلک اور مبہم ہیں اور ان میں بے حد تضاد پایا جاتا ہے کبھی وہ اُردو کا ارتقا براہِ راست کھڑی بولی اور ہندستانی سے دکھلاتے ہیں تو کبھی بول چال کی اپ بھرنش

۳ "اُردو زبان کا ارتقا" باب سوم

اُردو زبان و ادب کی تاریخ

اور قدیم مغربی ہندی سے، کبھی وہ اُردو اور ہندستانی کو ایک مانتے ہیں تو کبھی اُردو کو ہندستانی کی ادبی شکل تسلیم کرتے ہیں۔

اُردو اور کھڑی بولی کے متعلق پاکستان کے ڈاکٹر سہیل بخاری کا بھی تقریباً وہی نقطۂ نظر ہے جو شوکت سبزواری کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"دراصل اُردو اور ہندی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جسے ماہرینِ علمِ زبان نے کھڑی بولی کا نام دیا ہے ان کے موجودہ روپوں میں دو فرق واضح ہیں۔ ایک لپی اور دوسرا ذخیرۂ الفاظ۔۔۔۔ علمِ زبان کے لحاظ سے دونوں کے یہ اختلافات قابلِ التفات نہیں کیوں کہ ان سے زبان کی بنیادی خصوصیات پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔۔۔۔ کھڑی بولی کی قدیم تاریخ اُردو زبان کا بھی ایسا ہی اہم حصہ ہے جیسا ہندی کا۔" ۳۹

پروفیسر گیان چند جین، ڈاکٹر شوکت سبزواری اور ڈاکٹر سہیل بخاری کے نظریات پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اُردو کے آغاز کو دو منزلوں میں ڈھونڈنا چاہیے۔ اوّل کھڑی بولی کا آغاز اور دوسرے کھڑی بولی میں عربی فارسی لفظوں کا شمول جس کا نام اُردو ہو جاتا ہے۔ میرا حق ہے ڈاکٹر مسعود حسین خاں تک نے دوسری منزل کے بارے میں بات کی ہے جب کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری اور ڈاکٹر سہیل بخاری نے پہلی منزل پر زور دیا ہے۔" ۴۰

ڈاکٹر سہیل بخاری کے جس نظریے کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے وہ اُردو کے بارے میں ان کا قدیم نظریہ ہے جسے انھوں نے تقریباً بیس سال قبل اپنے ایک مضمون "اُردو کا قدیم ترین ادب"، مشمولہ نقوش (مئی ۱۹۶۵ء) میں پیش کیا تھا، لیکن اب ان کے نظریے میں بہت بڑی تبدیلی پیدا ہو گئی ہے۔ چند سال ہوئے پاکستان میں ان کی ایک کتاب "اُردو کے روپ" شائع ہوئی ہے جس میں انھوں نے اُردو کے ماخذ اور اس کی ابتدا اور نشوونما کے تمام مسلّہ اصول و نظریات اور حقائق کو باطل قرار دے کر ایک بالکل نئے اور انوکھے نظریے

کی تشکیل کی ہے جسے عقلِ سلیم بھی تسلیم نہیں کر سکتی۔

پاکستان کے جناب فتح محمد ملک اپنی کتاب "اندازِ نظر" (لاہور، ۱۹۸۰ء) کے ایک مضمون "لسانی تحقیق کا سیاسی پہلو" میں اُردو کے رُوپ پر تبصرہ کرتے وقت لکھتے ہیں:

"ڈاکٹر بخاری کی تحقیق کی رو سے اُردو نہ تو پنجاب میں پیدا ہوئی، نہ سندھ میں، دکن میں، نہ دلی میں۔ بلکہ اُردو کی جنم بھومی اڑیسہ ہے، اُردو ہند آریائی زبان نہیں۔" [۴۱]

آگے چل کر انھوں نے ڈاکٹر سہیل بخاری کی مذکورہ کتاب کی یہ عبارت نقل کی ہے جو اُردو کے آغاز و ارتقا کے بارے میں ان کے جدید نظریے کا عکس پیش کرتی ہے۔

"سنسکرت سے الگ تھلگ اور آزاد ٹھیٹھ ہندوستانی یا دراوڑی بولی ہے جو جنم جنم سے اس دیس میں بولی جا رہی ہے، اُردو ہی نہیں ہندوستان کی سبھی بولیاں آریوں کے ہندوستان میں آنے سے پہلے بھی بولی جاتی تھیں، آریوں کے آتے وقت بھی بولی جاتی تھیں اور جب سے اب تک برابر بولی جا رہی ہیں، اور ان کی آوازوں، اصولوں اور ڈھانچوں میں کوئی فرق نہیں آیا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ان کی لپیاں بدلتی رہی ہوں۔" [۴۲]

اس قسم کے مفروضات و نظریات کو کسی علمی بحث کا موضوع نہیں بنایا جا سکتا۔ انھیں محض "ایجادِ بندہ" ہی کہا جا سکتا ہے۔

اُردو کے آغاز و ارتقا کے بارے میں ڈاکٹر شوکت سبزواری کے متضاد نظریات کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ انھوں نے لسانیات سے متعلق اپنی پہلی تحقیقی تصنیف "اُردو زبان کا ارتقا" (ڈھاکہ، ۱۹۵۶ء) میں اُردو کے آغاز کا ایک اور نظریہ پیش کیا تھا جو اُردو کے پالی زبان کے ساتھ رشتے سے متعلق ہے۔ اس نظریے کے مطابق اُردو کی اصل قدیم پراکرت قرار پاتی ہے جو اُردو زبان کی تاریخ کو کئی سو سال پیچھے ماضی کے دھندلکے میں لے جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اُردو ہندوستانی یا کھڑی، قدیم ویدک بولیوں میں سے ایک بولی ہے جو ترقی کرتے کرتے یا یوں کہیے کہ ادلتے بدلتے پاس پڑوس کی بولیوں کو کچھ دیتے اور کچھ ان سے لیتے اس حالت کو پہنچی جس میں آج ہم اسے دیکھتے ہیں۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ یہ میرٹھ اور اس کے نواح میں بولی جاتی تھی۔ پالی اس کی ترقی یافتہ ادبی اور معیاری شکل ہے۔ اُردو اور پالی دونوں کا منبع ایک ہے۔ پالی ادب، فن اور فلسفے کی زبان ہے اور ہندوستانی روزانہ بول چال، لین دین اور کاروبار کی۔ پالی ادبی درجے کو پا کر ٹھہر گئی لیکن ہندوستانی عوام کی زبان ہونے کی وجہ سے اور بازار ہاٹ میں بولی جانے کے باعث ترشی ترشائی اور چلتی چھلاتی رہی۔" [۴۳]

ڈاکٹر شوکت سبزواری کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ پالی کو اُردو زبان کی اصل قرار دیتے ہیں۔ پروفیسر سید احتشام حسین (۱۹۱۲ - ۱۹۷۲ء) نے "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" کے مقدمے میں لکھا ہے کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے "یہ خیال پیش کیا ہے کہ اُردو کی ابتدا کا سُراغ پالی میں تلاش کرنا چاہیے۔" [۴۴] حال آں کہ یہ بات نہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نہ تو پالی کو اُردو کا ماخذ تسلیم کرتے ہیں اور نہ اُردو کی ابتدا کا سُراغ پالی میں تلاش کرتے ہیں۔ اس کی تردید انھوں نے "داستانِ زبانِ اُردو" (دہلی، ۱۹۶۱ء) کے "پیش لفظ" میں خود ہی کر دی ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ وہ پالی اور اُردو میں بعض لسانی مماثلتوں کی بنا پر ان دونوں زبانوں کے تعلق اور رشتے پر زور دیتے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کے اس خیال سے اتفاق کرتے ہوئے سید محی الدین قادری زور (۱۹۰۵ - ۱۹۶۲ء) پالی زبان کے ساتھ اُردو کے تعلق کے بارے میں لکھتے ہیں:

"پالی بھی اُردو کی طرح تمام ہندوستان میں پھیل چکی تھی اور ان دونوں میں ایک ایسی مشابہت نظر آتی ہے جس کی طرف توجہ کرنا ضروری ہے۔" [۴۵]

(۷)

اُردو زبان کی ابتدا اور ارتقا کا مسئلہ ایک خالص لسانیاتی مسئلہ ہے جو لوگ لسانیات

سے کما حقہٗ واقفیت نہیں رکھتے، نیز ہند آریائی زبانوں کے تاریخی ارتقا، ان کے صرفی و نحوی اصولوں اور صوتی تبدیلیوں پر نظر نہیں رکھتے وہ جب اس مسئلے پر غور کرتے ہیں تو محض قیاس آرائی سے کام لیتے ہیں اور بالعموم دو غلط فہمیوں کا شکار ہوتے ہیں۔ پہلی غلط فہمی کے نتیجے میں وہ اُردو کو ایک 'کھچڑی' یا 'ملواں' زبان قرار دیتے ہیں یعنی ایک ایسی زبان جو مختلف زبانوں کے الفاظ کے اختلاط و آمیزش کے نتیجے میں وجود میں آئی ہو۔ وہ یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ جب دو زبانیں آپس میں ملتی ہیں یا ان کا ٹکراؤ ہوتا ہے تو ایک تیسری زبان معرضِ وجود میں آجاتی ہے۔ ان کے نزدیک اُردو زبان کی تشکیل بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ اس میں مسلمانوں کے لائے ہوئے عربی فارسی الفاظ اور ہندی (ہندی الاصل) الفاظ کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ امام بخش صہبائی نے کچھ اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے وہ فرماتے ہیں:

"شاہ جہاں آباد تیموریہ خاندان کے شاہ جہاں نے آباد کیا۔ اس وقت فارسی کے بعض الفاظ اور ہندی کے اکثر الفاظ میں کثرتِ استعمال کے سبب تغیر واقع ہوا اور اس خلط ملط سے جو بولی مروّج ہوئی اس کا نام اُردو ٹھہرا۔"[۵۵]

اس قسم کے نظریات رکھنے والے اہلِ علم یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر زبان کی اپنی ایک اصل ہوتی ہے جس سے وہ زبان تشکیل پاتی ہے، ایک اساس ہوتی ہے جس سے اس زبان کا ارتقا عمل میں آتا ہے، ایک بنیاد ہوتی ہے جس پر اس زبان کا ڈھانچا تیار ہوتا ہے اور سب سے بڑھ کر ایک مخصوص و ممیز زبان ہوتی ہے جس سے ترقی پا کر وہ زبان وجود میں آتی ہے۔ محض دو زبانوں کا اختلاط یا 'خلط ملط' ایک نئی زبان کو جنم دینے کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ پجن (PIDGIN) اور کری اول (CREOLE) زبانوں کا معاملہ اور ہے۔ اُردو نہ تو پجن زبان ہے اور نہ ہی کری اول۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اُردو کی تہ میں جو زبان یا بولی موجود ہے اس کا پتا لگانے کی پوری کوشش کی گئی ہے اور حافظ محمود خاں شیرانی، پروفیسر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر شوکت سبزواری اور دوسرے بہت سے ہندوستانی اور غیر ملکی علما نے اپنے

اپنے طور پر اس کا پتا لگا لیا ہے، لیکن میر امّن سے لے کر اب تک بہت سے عالم جن میں کئی مغربی عالم بھی شامل ہیں اُردو کو ایک 'ملواں' اور 'مخلوط' زبان ہی تصوّر کرتے رہے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ایک زندہ زبان کی حیثیت سے اُردو نے ہر دور میں دوسری زبانوں سے اخذ و استفادہ کیا ہے۔ آج اُردو کے ذخیرۂ الفاظ میں کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں، لیکن اُردو کا بنیادی ڈھانچا یا کینڈا اسی قدیم زبان پر قائم ہے جو اس کی اصل و اساس ہے۔ لسانیات کا یہ مسلّمہ اصول ہے کہ زبان اپنی اصل، اپنی ساخت و بنیاد نیز اپنے اصول و قواعد سے پہچانی جاتی ہے نہ کہ اپنے سرمایۂ الفاظ (بالخصوص مفرد الفاظ) سے۔ کسی زبان میں غیر زبانوں کے الفاظ کی موجودگی سے اس زبان کے بنیادی ڈھانچے میں کسی قسم کا فرق نہیں پیدا ہوتا۔ فرہنگِ آصفیہ (۱۸۹۲ء) میں تمام مندرج الفاظ کی تعداد ۵۴۰۰۹ بتائی گئی ہے۔ ان میں عربی کے ۷۵۸۴ اور فارسی کے ۶۰۴۱ الفاظ شامل ہیں جن کی مجموعی تعداد ۱۳۶۲۵ ہے اور ان کا تناسب ۲۳ فی صد ہے۔ اگر اُردو میں ۹۰ یا ۹۵ فی صد الفاظ عربی اور فارسی زبانوں کے پائے جاتے تب بھی یہ زبان سامی یا ایرانی نہ کہلاتی بلکہ ہند آریائی ہی رہتی، کیوں کہ اُردو زبان کے اصل یا بنیادی سرمایے یا اس کے ترکیبی اجزا، جن سے اس زبان کی تعمیر و تشکیل ہوئی ہے، کا تعلق ہند آریائی سے ہے، نیز وہ قدیم زبان جس سے اُردو نے ارتقا پایا ہے، ہند آریائی ہے۔

اُردو کی اصل و اساس، اس کے ترکیبی اجزا، نیز اس کے بنیادی ڈھانچے یا کینڈے کو نظر انداز کر کے محض اس کے سرمایۂ الفاظ پر نظر رکھتے ہوئے اُردو کو ایک 'کھچڑی' زبان سمجھنا ایک گمراہ کن نظریہ ہے، لیکن اُردو کی پیدائش کا مسلمانوں کو ذمہ دار ٹھہرانا اس سے بھی زیادہ گمراہ کن تصوّر ہے۔ یہ دوسری غلط فہمی ہے جس کے نتیجے میں اُردو کے آغاز کو مسلمانوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اُردو کو سندھ سے منسوب کیا گیا کیوں کہ مسلمان پہلے پہل سندھ میں آئے تھے۔ اُردو کو پنجاب سے منسوب کیا گیا کیوں کہ

دہلی آنے سے قبل مسلمانوں نے تقریباً دو سو سال تک پنجاب میں قیام کیا تھا۔ اُردو کو دکن سے منسوب کیا گیا کیوں کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد و رفت کا سلسلہ سب سے پہلے سواحلِ دکن ہی سے شروع ہوا تھا۔ اگر اُردو اور مسلمانوں کا اتنا ہی قریبی رشتہ ہوتا کہ جہاں جہاں مسلمان جاتے اُردو کی پیدائش کے ذمّہ دار قرار پاتے تو آج ان ممالک کی زبان بھی اُردو ہی ہوتی جہاں مسلمان فاتح کی حیثیت سے گئے اور جہاں ان کی اکثریت ہے۔ لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ اگر صحیح معنی میں دیکھا جائے تو اُردو کی پیدائش کے اصل ذمّے دار ہندو ہیں نہ کہ مسلمان۔ مولوی عبدالحق (۱۸۶۹ء-۱۹۶۱ء) نے اپنے ایک صدارتی خطبے میں اسی بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ یہ بدیسی زبان ہے یا مسلمانوں کی زبان ہے۔ سراسر غلط اور لغو ہے اور جان بوجھ کر آنکھوں میں خاک ڈالنی ہے۔ مسلمان اسے کہاں سے لائے تھے۔ یہ خاص ہندوستان کی پیداوار ہے اور دونوں قوموں یعنی ہندو مسلمانوں کے لسانی، تہذیبی اور معاشرتی اتحاد کا نتیجہ ہے، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس کے بنانے والے زیادہ تر ہندو ہیں۔" ۵۸

اُردو کے آغاز و ارتقا پر غور کرتے وقت جس طرح ہم دہلی اور نواحِ دہلی کی بولیوں سے صرفِ نظر نہیں کر سکتے، اسی طرح ان بولیوں کے بولنے والوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مقامی بولیاں بولنے والوں میں تقریباً سب ہی ہندو تھے جو محکوم اور مفتوح تھے۔ فاتح قوم کی زبان فارسی تھی۔ تعلیم گاہوں، مدرسوں، درباروں اور دفتروں، امیروں اور وزیروں حتیٰ کہ بادشاہوں تک رسائی کا بڑا ذریعہ یہی زبان تھی۔ سیاسی و سماجی مفادات، نیز مصلحتِ وقت کے پیشِ نظر ہندوؤں کے لیے فاتح اور حکمراں قوم کی زبان سیکھنا اور اس میں درک پیدا کرنا لازمی تھا۔ چناں چہ ہندوؤں نے حکمراں طبقے کے روبرو سُرخرو ہونے اور سلطنت میں اعلا مراتب و مناصب حاصل کرنے کے لیے فارسی سیکھی جو پورے مسلم دورِ حکومت میں دفتری و درباری

زبان ہونے کے علاوہ تصنیف و تالیف، ادب و شعر، تہذیب و ثقافت اور درس و تدریس کی بھی زبان تھی۔ مسلمان تو فاتح تھے وہ کیوں یہاں کی زبان سیکھتے۔ انھوں نے اپنے محکوموں کی زبان سیکھنا اور اس میں گفتگو کرنا کسرِ شان سمجھا ہوگا۔ لہٰذا جیسا کہ ہوتا آیا ہے کہ محکوموں ہی کو حاکموں کی زبان سیکھنا پڑتی ہے، ہندوؤں نے بھی فارسی سیکھی اور بقول مولوی عبدالحق:

"ہندوؤں نے تو اس کے حاصل کرنے میں بڑا کمال دکھایا۔ ان میں فارسی کے ایسے فاضل ادیب اور شاعر گزرے ہیں کہ ان کی بعض تصانیف اب تک مستند سمجھی جاتی ہیں اور مدتوں داخلِ نصاب رہیں۔ متواتر مطالعہ، مشقِ شعر و سخن، روزمرّہ کی نوشت و خواند، صحبتِ اہلِ علم، نیز اس وقت کے ماحول اور رواج کی وجہ سے فارسی ان کے دل و دماغ میں رچ گئی تھی اور تقریباً ان کی اپنی زبان ہو گئی تھی۔" ۵۹

چوں کہ وہ فارسی سیکھ چکے تھے اس لیے اپنی روزمرّہ کی بول چال کی زبان میں بھی وہ فارسی الفاظ اور ترکیبیں استعمال کرنے لگے۔ اس طبقے کے زیرِ اثر عوام طبقے کے میل جول کے باعث عوام کی زبان میں بھی عربی فارسی الفاظ شامل ہونا شروع ہو گئے۔ مقامی زبانوں کے شعرا بھی عربی فارسی الفاظ کے استعمال سے نہ بچ سکے۔ چناں چہ پرتھوی راج راسو کی زبان اور کبیر داس (۱۳۹۸-۱۵۱۸ء)، سورداس (۱۴۷۸-۱۵۸۳ء) اور تلسی داس (۱۵۳۲-۱۶۲۳ء) کی شاعری میں عربی الفاظ کا آزادانہ استعمال پایا جاتا ہے۔ اس طرح ہندوؤں میں بولی جانے والی ایک مخصوص زبان یا بولی جو ایک مخصوص عہد میں مغربی یوپی، دہلی اور اس کے نواح میں اُبھر کر سامنے آئی تھی عربی فارسی الفاظ کی شمولیت سے نکھرنے لگی۔ اسی زبان کا "اُبھار" اور "نکھار" اُردو کا اُبھار اور نکھار قرار پایا۔ شروع شروع میں یہ زبان اپنی اس مقامی خصوصیت کے باعث ہندوی، ہندوی اور ہندی کہلائی۔ اس وقت اس کے بولنے والوں میں تقریباً سب ہی مقامی باشندے تھے اور اس طرح تقریباً سب ہی ہندو تھے اور بقول مولوی عبدالحق انھیں لوگوں نے

"بے دھڑک" فارسی لفظ داخل کرنے شروع کر دیے تھے۔ یہی زبان مسلمان صوفیوں نے بھی سیکھی اور دین کی تبلیغ و اشاعت کا ذریعہ بنایا۔ انھیں صوفیوں اور بزرگوں کی مساعی سے جب یہاں اسلام پھیلا تو ان میں سے بہتوں نے اسلام قبول کر لیا لیکن ان کی زبان وہی رہی جسے وہ شروع سے بولتے آئے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس میں فطری لسانی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں جو ہر زندہ زبان میں ہوتی ہیں۔ صوفیائے کرام سے قطع نظر اس زبان کے بولنے والوں کے دو بڑے طبقے ابھر کر سامنے آ چکے تھے۔ ایک طبقہ ہندوؤں کا تھا جو اکثریتی طبقہ تھا اور دوسرا طبقہ نومسلموں کا تھا۔ آگے چل کر حکمراں طبقے کو بھی یہی زبان اختیار کرنی پڑی جسے اس نے کبھی منہ نہیں لگایا تھا اور نہ ہی قابلِ اعتنا سمجھا تھا۔

تاریخ کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ فاتح کی حیثیت سے جو مسلمان باہر سے آئے تھے ان کی تعداد کوئی بہت زیادہ نہیں تھی۔ فوج کشی اور ملک گیری کے بعد ان میں سے کچھ تو اپنے وطن واپس چلے گئے اور جو نہیں جا سکے انھوں نے یہیں کی بود و باش اختیار کر لی۔ یہیں کے لوگوں میں رہ کر شادی بیاہ کی رسمیں انجام دیں، یہیں کے سرد و گرم کا مقابلہ کیا، یہیں کے حالات و واقعات سے دوچار ہوئے اور یہیں جیے اور یہیں مرے، اور نسلاً بعد نسلٍ اپنے آبا کی ہر چیز سے دور اور یہاں کی ہر چیز سے قریب تر ہوتے چلے گئے یہاں تک کہ زبان، نسل اور مزاج کے اعتبار سے بھی وہ اپنے آبا سے بالکل مختلف ہو گئے۔ انھوں نے پہلے تو اپنی ترکی ترک کی، پھر فارسی کو خیرباد کہا اور آخر میں ایک ایسی "گری پڑی" زبان اختیار کر لی جس میں گفتگو کرنا ان کے آبا کسرِ شان سمجھتے تھے۔ یہ "گری پڑی" زبان انھیں مقامی ہندوؤں اور نومسلموں کی زبان تھی جسے صوفیہ نے تبلیغ و اشاعت کا ذریعہ بنایا تھا اور جس میں کافی حد تک عربی فارسی الفاظ داخل ہو چکے تھے۔ یہ زبان حاکموں کے لیے اب اجنبی نہیں رہ گئی تھی، پھر فارسی کے زوال نے انھیں اس زبان کو اختیار کرنے پر اور بھی زیادہ مجبور کر دیا تھا۔

بابر (وفات ۱۵۳۰ء) جس نے ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کی بنیاد رکھی، ترکی زبان

کا ایک بلند پایہ شاعر تھا۔ اس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری "تزکِ بابری" (بابر نامہ) ترکی زبان میں تصنیف کی تھی لیکن محض سو سال کے اندر اس کے پوتے اکبر (وفات ۱۶۰۵ء) اور پڑپوتے جہانگیر (وفات ۱۶۲۷ء) کے لیے یہ ایک اجنبی زبان بن چکی تھی۔ اسی لیے اکبر کو تزکِ بابری کا ترجمہ کروانا پڑا۔ اکبر کے حکم کی تعمیل میں عبدالرحیم خان خاناں (۱۵۵۳-۱۶۲۶ء) نے تزکِ بابری کا فارسی زبان میں ترجمہ کیا۔

یہ حقیقت ہے کہ اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد سے ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کا زوال شروع ہو جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ فارسی بھی رو بہ زوال ہونے لگتی ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ ہی اردو کے عروج کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ یہ بڑی آزمائش و ابتلا اور سیاسی انتشار اور الٹ پھیر کا دور ہوتا ہے اسی پر آشوب دور میں اردو پروان چڑھتی ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ دلی کے گلی کوچوں اور بازاروں میں، ماری ماری پھرنے والی اردو کی یہ "چھوکری" اب اس لائق سمجھی جانے لگی ہے کہ اسے منہ لگایا جا سکے۔ یہیں سے اردو شاعری کی باقاعدہ داغ بیل پڑتی ہے۔ مشاعروں اور مراختوں کا آغاز ہوتا ہے اور فارسی گو شعرا فارسی چھوڑ چھوڑ کر اردو میں شعر کہنے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ مشہور مورخ ڈاکٹر تارا چند (۱۸۸۸-۱۹۷۳ء) نے اپنی کتاب "انفلوئنس آف اسلام اون انڈین کلچر" میں اس صورت حال کی بڑی حقیقت پسندانہ عکاسی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "سب سے بڑھ کر یہ ہے کہ ایک ثقافتی امتزاج وجود میں آیا، مسلمانوں نے اپنی ترکی اور فارسی ترک کر دی اور ہندوؤں کی زبان اختیار کر لی۔"

ظاہر ہے کہ اس وقت ہندوؤں کی زبان کیا تھی یہی "اردو" جس کا پرانا نام "ہندوی" اور "ہندی" تھا۔ اس طرح یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو کے آغاز و ارتقا کا سہرا صحیح معنوں میں ہندوؤں ہی کے سر ہے اور وہی اس کی پیدائش کے حقیقی ذمہ دار ہیں۔ مسلمانوں کو اردو کی پیدائش کا ذمے دار قرار دینا یا اردو کو ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ منسوب کرنا تاریخی اور لسانی حقائق کو جھٹلانا ہے۔ ہاں اس بات سے

ہرگز انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مسلمانوں نے اُردو کو نکھارنے اور چمکانے، سجانے اور سنوارنے، نیز اسے ترقی یافتہ بنانے اور ادبی و علمی مرتبے تک پہنچانے میں ایک نمایاں اور مستحکم با شان کردار ادا کیا ہے، اور آج یہ برِّ صغیر ہندو پاک کے کروڑوں مسلمانوں کی اپنی زبان بن چکی ہے۔

حواشی

۱۔ سُنیتی کمار چٹرجی، "انڈو آرین اینڈ ہندی" (کلکتہ: فرما کے۔ ایل مکھوپادھیائے ۱۹۶۹ء) ص ۱۰۴، طبع اوّل، ۱۹۴۲ء)۔ چٹرجی نے اس کتاب کے صفحہ ۱۱۳ پر تقریباً یہی خیال پیش کیا ہے۔

۲۔ سید سلیمان ندوی، "نقوشِ سلیمانی" (اعظم گڑھ، دارالمصنفین، ۱۹۳۹ء)، ص ۳۱۔ یہ اُردو زبان کے آغاز کا کوئی نظریہ نہیں بلکہ قیاس آرائی ہے۔

۳۔ امیر سبکتگین غزنی کے تُرک بادشاہ الپتگین کا داماد تھا۔ وہ الپتگین کی وفات (۹۷۷ء) کے بعد اس کا جانشین مقرر ہوا اور بیس سال (۹۷۷ء تا ۹۹۷ء) تک حکومت کی۔ مورخین کا خیال ہے کہ ۹۹۷ء میں جب سبکتگین کا انتقال ہوا تو اس وقت پورا پنجاب اس کے زیرِ نگیں تھا۔

۴۔ یمین الدولہ محمود۔

۵۔ حافظ محمود خاں شیرانی "پنجاب میں اُردو" (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۷۰ء)، ص ۱۹۔ طبع اول ۱۹۲۸ء)۔

۶۔ ایضاً، ص ۹۹۔

۷۔ دیکھیے مسعود حسین خاں، "پیش لفظ" "مقدمۂ تاریخِ زبانِ اُردو"۔

۸۔ بہ حوالۂ مسعود حسین خاں، "دکنی یا اُردوئے قدیم"، مشمولہ زبان (حیدر آباد، ۱۹۶۶ء) ص ۱۷۱-۱۷۲۔

۹۔ سید محی الدین قادری زور، "اُردو کی ابتدا"، مشمولہ اُردو لسانیات، مرتبہ فضل الحق (دہلی: شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۸۱ء)، ص ۴۱ [اشاعتِ اول ۱۹۶۲ء]۔ یہ کتاب دراصل شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی کے علمی و تحقیقی مجلے اُردوئے معلیٰ کا 'اُردو لسانیات' نمبر ہے۔

۱۰۔ سید محی الدین قادری زور، ہندوستانی لسانیات (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۰ء)، ص ۹۴ - ۹۵ [طبع اوّل ۱۹۳۲ء]۔

۱۱۔ ٹی گراہم بیلی، "جرنل آف دی رائل ایشیاٹک سوسائٹی" (۱۹۲۰ء)، ص ۳۹۱۔ بحوالہ شوکت سبزواری، داستانِ زبانِ اُردو (دہلی: چمن بک ڈپو، س ن)، ص ۵۔

۱۲۔ ٹی گراہم بیلی "اے ہسٹری آف دی اُردو لٹریچر (لندن، ۱۹۳۲ء) بحوالہ مسعود حسین خاں، "اُردو زبان کی ابتدا و ارتقا کا مسئلہ"، مشمولہ فکر و نظر (علی گڑھ)، جلد ۹، شمارہ ۳ (۱۹۶۹ء)، ص ۱۴۔

۱۳۔ مسعود حسین خاں "مقدمۂ تاریخِ زبانِ اُردو" (علی گڑھ)، سر سید بک ڈپو، ۱۹۷۰ء) ص ۲۳۱ [طبع اوّل ۱۹۴۸ء]۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۹۳۔

۱۵۔ ایضاً۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۶۴۔

۱۸۔ ژول بلاک، بلیٹین آف دی اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز جلد ۵، ۱۹۲۸ء تا ۱۹۳۰ء بحوالۂ ایضاً، ص ۲۴۲۔

۱۹۔ سید محی الدین قادری زور، تصنیفِ مذکورہ، ص ۹۵-۹۶۔

۲۰۔ سید محی الدین قادری زور، "اُردو کی ابتدا"، مشمولہ اُردو لسانیات، مرتبہ فضل الحق (دہلی: شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۸۰ء)، ص ۵۵ [طبع اوّل ۱۹۶۲ء]۔

۲۱۔ دیکھیے گیان چند جین "اُردو کے آغاز کے نظریے"، مشمولہ ہندوستانی زبان (بمبئی) نمبر ۳، ۴ (جولائی تا اکتوبر ۱۹۷۰ء)۔

۲۲ - نصیر الدین ہاشمی ، دکن میں اُردو ۔ بہ حوالہ کے . ایس بیدی ، تمیز ہندوستانی زبان میں (دہلی : کتب خانہ انجمن ترقی اُردو ، جامع مسجد ، ۱۹۶۶ء) ، ص ۱۷۹ [طبع اوّل ۱۹۶۱ء] ۔

۲۳ - آمنہ خاتون ، دکنی کی ابتدا (بنگلور ، ۱۹۷۰ء) ، ص ۴۴ ۔

۲۴ - ایضاً ص ۱۵ ۔

۲۵ - محمد حسین آزاد ، آبِ حیات (کلکتہ : عثمانیہ بک ڈپو ، ۱۹۶۷ء) ، ص ۱۳ [طبع اوّل ۱۸۸۰ء] ۔

۲۶ - روڈولف ہیورنلے ، "مقدمہ" گوڑی زبانوں کی قواعد ، ص ۶ ، ۷ ۔ بہ حوالہ شوکت سبزواری ، داستانِ زبانِ اُردو (دہلی : جمن بک ڈپو ، س ، ن) ، ص ۴۴ ۔

۲۷ - سیّد شمس اللہ قادری ، تاجِ اُردو ، بہ حوالہ حافظ محمود خاں شیرانی ، پنجاب میں اُردو (لکھنؤ : نسیم بک ڈپو ، ۱۹۷۰ء) ، ص ۵۵ ۔

۲۸ - صاحب مفتاح التواریخ کے قول کے مطابق آگرہ سنہ ۹۰۹ھ مطابق ۱۵۰۲ء میں لودھی سلطنت کا دارالحکومت قرار پایا ۔ بہ حوالہ محمود الحق انصاری ، "شمالی ہند کا ایک علمی و ادبی مرکز ۔ اکبر آباد (آگرہ)" ، شمولہ فکر و نظر (علی گڑھ) ، جلد ۶ ، شمارہ ۲ ، اپریل ۱۹۶۵ء) ، ص ۱۷ ۔

۲۹ - مسعود حسین خاں "اُردو زبان کی ابتدا اور ارتقا کا مسئلہ" ، شمولہ فکر و نظر (علی گڑھ) ، جلد ۹ ، شمارہ ۳ (۱۹۶۹ء) ، ص ۱۳ ۔

۳۰ - گیان چند جین ، "اُردو کے آغاز کے نظریے" ، شمولہ ہندوستانی زبان (بمبئی) ، نمبر ۳ - ۴ (جولائی تا اکتوبر ۱۹۷۷ء) ، ص ۷ ۔

۳۱ - ایضاً ، ص ۱۲ ۔

۳۲ - شوکت سبزواری ، "داستانِ زبانِ اُردو" (دہلی : جمن بک ڈپو ، س ، ن) ، ص ۹۴ ۔ [طبع اوّل ۱۹۶۱ء] ۔

۳۳ - ایضاً ، ص ۹۵

۳۴ ایضاً ص ۹۶

۳۵ - ایضاً

۳۶ - ایضاً ، ص ۱۰۳ - ۱۰۴ ۔

۳۷ - ایضاً ، ص ۹۶ ۔

۳۸ - ایضاً ، ص ۹۸ ۔

۳۹ - سہیل بخاری ، "اُردو کا قدیم ترین ادب" ، شمولہ نقوش ، شمارہ ۱۰۲ ، (دسمبر ۱۹۶۵ء) ۔ ص ۸۳ ۔ بہ حوالہ گیان چند جین ، "اُردو کے آغاز کے نظریے" ، شمولہ ہندوستانی زبان (بمبئی) ، نمبر ۳ - ۴ (جولائی تا اکتوبر ۱۹۷۷ء) ، ص ۱۱ ۔

۴۰ - گیان چند جین ، مضمون مذکورہ ، ص ۱۴ ۔

۴۱ - فتح محمد ملک ، "لسانی تحقیق کا سیاسی پہلو" ، اندازِ نظر (لاہور : التحریر ، اُردو بازار ، کبیر اسٹریٹ ، ۱۹۸۰ء) ، ص ۱۴۳ ۔

۴۲ - سہیل بخاری ، "اُردو کے روپ" ۔ بہ حوالہ فتح محمد ملک ، تصنیف مذکورہ ، ص ۱۴۴ ۔

۴۳ - شوکت سبزواری ، "اُردو زبان کا ارتقا" (دہلی : جمن بک ڈپو ، س ن) ، ص ۱۰۵ ([طبع اوّل ۱۹۵۶ء) ۔

۴۴ - سیّد احتشام حسین ، "مقدمہ" ہندوستانی لسانیات کا خاکہ (لکھنؤ : دانش محل ، ۱۹۷۱ء) ، ص ۵۷ ۔

۴۵ - سیّد محی الدین قادری زورؔ ، "اُردو کی ابتدا" ، شمولہ "اُردو لسانیات" ، مرتبہ فضل الحق (دہلی : شعبۂ اُردو ، دہلی یونیورسٹی ، ۱۹۸۱ء) ، ص ۱۵۴ [طبع اوّل ۱۹۶۲ء] ۔

۴۶ - بہ حوالہ حافظ محمود خاں شیرانی ، تصنیف مذکورہ ، ص ۵۳ ۔

۴۷ - بہ حوالہ سیّد وحید الدین سلیم ، "وضع اصطلاحات" (نئی دہلی : ترقی اُردو بیورو ، ۱۹۸۰ء) ، ص ۱۹۸ ۔ [طبع اوّل ۱۹۲۱ء] ۔

۴۸ - مولوی عبدالحق ، "خطبات عبدالحق" ، حصّہ دوم (دہلی : انجمن ترقی اُردو (ہند) ، ۱۹۴۴ء) ، ص ۱۸ ۔

۴۹ - ایضاً ، ص ۴۴ ۔

۵۰۔ ایضاً

۵۱۔ محمد ولی الحق انصاری، "شمالی ہندوستان کا ایک علمی و ادبی مرکز — اکبرآباد (آگرہ)" مشمولہ فکر و نظر (علی گڑھ)، جلد ۶، نمبر ۲ (اپریل ۱۹۶۵ء)، ص ۹۱۔

۵۲۔ تاراچند، "انفلوئنس آف اسلام آن انڈین کلچر"، ص ۱۳۹۔ بحوالہ مولوی عبدالحق، خطباتِ عبدالحق، حصہ دوم (دہلی: انجمن ترقی اردو (ہند)، ۱۹۴۴ء)، ص ۲۸۔

پروفیسر مسعود حسین خاں

غزل کا فن

اُردو میں غالب پہلے غزل گو تھے، جنھیں وسعتِ بیان کے لیے "تنگنائے غزل" نا کافی معلوم ہوئی۔ اس کے بعد حالی کے اس فتوے پر کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے، عظمت اللہ خاں جیسے، نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے اس کو گردن زدنی قرار دیا۔ لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رُخ تھا۔ مینائے غزل میں ہمیشہ باقی رہی اور اس کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ فکر رہی۔

حالی تا حال، غزل پر تنقید کا جس قدر طومار ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہ بیشتر موضوعاتِ غزل سے تعلق رکھتا ہے، یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر۔ تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل کا صنفِ سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے۔ دوسرے الفاظ میں اس کی ہیئت پر غور کیا جائے۔ ذوق کے لفظوں میں یہ دیکھا جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کو کن کن مراحل سے گذرنا پڑتا ہے۔ راہ میں کون کون سے سنگِ گراں ملتے ہیں، جذبہ کیوں کر گفتار کا "رنگ" قبول کرتا ہے۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پر، ہیئت پرستی کا الزام درست نہ ہوگا کیوں کہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطۂ نظر کا تقاضا بھی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع کیا جائے۔ لیلائے غزل کو سیاسی، سماجی اور اخلاقی اقدار کے پس منظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ایسا کرتے وقت ظاہر ہے اس کے موضوعات موضوعِ بحث میں زیادہ رہیں گے۔ دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کے خد و خال اور اندازِ قد پر غور کیا جائے۔

اس کے خد و خال سے ہم سب واقف ہیں یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے

اجزائے ترکیبی حسبِ ذیل ہیں:

(۱) مطلع (۲) ردیف (۳) قافیہ (۴) مقطع اور (۵) بحر

انھیں اجزائے ترکیبی سے اس کا اختصار، کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز ملتا ہے۔

ہیئت کے نقطۂ نظر سے بحر اور قافیہ غزل کے محور ہیں۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اُردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ اس سے اچھے اور کچھ بُرے نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ غزلیں غیر مردّف بھی ہوتی ہیں لیکن اُردو کی بیشتر غزلیں مردّف ہیں۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے ہے، ہیں، کھینچ ع

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ (غالب)

اور حروف اور اسم بھی جیسے پر، نہیں، شمع اور نمک ع

کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک (غالب)

غزل کے پاؤں میں ردیف پائل یا جھانجھن کا عمل کرتی ہے۔ اس کی موسیقیت ترنم موزونیت کو بڑھاتی ہے۔ دوسری طرف اس کے تنِ نازک کو گراں باری کی زنجیر کا احساس بھی لاتی ہے۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چولیں سب سے پہلے قافیہ سے بٹھائی پڑتی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف کی چولیں ہر قافیے کے ساتھ بیٹھ جائیں۔ مثلاً غالب کی اس غزل میں:

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

"کے پاس" ردیف ہے اور اس کے ساتھ حسبِ ذیل قافیوں کی چولیں بٹھائی گئی ہیں۔ خار، غم خوار، آزار، دستار، دیوار۔ لیکن ابھی قافیے اور بھی ہیں۔ سنیے ذوق کے ایک قصیدے سے بیکار، زنہار، بار، سرکار، درکار، اقوال گفتار، اطوار، دربار، اظہار، تکرار، ستیار، یہ نو وہ قافیے ہوئے جن کو مذکورہ بالا بحر قبول کرتی ہے ورنہ ذوق نے اپنے قصیدے میں بلا مبالغہ ۵۶ قافیے استعمال کیے ہیں لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً زنہار، درکار وغیرہ) "کے پاس" کی ردیف کے ساتھ نہیں باندھے جا سکتے۔ بعض قافیے ردیف

سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن اس طرح کہ قافیے کی چھسلن پر غزل گو کی کا منھ آنے لگتا ہے۔ فکرِ سخن میں اچھے اچھے اساتذہ بعض اوقات بولتے ہوئے قافیوں کو تابع ردیف نہ دیکھ کر باندھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ اس لیے غزل گو کے لیے لازم ہے کہ حافظ کمزور ہونے پر وہ اپنے قوافی کے مواد کو تخلیقی عمل کی لہر کے ساتھ ہی جمع کرے۔ اس سے قافیہ پیمائی مقصود نہیں بلکہ اس طرح مواد فراہمی اور انتخاب میں مدد ملتی ہے۔

ردیف غزل کے ایجاز و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ایک مخصوص بحر میں پندرہ یا بیس ہم وزن قافیے دستیاب ہیں، بہت ممکن ہے کہ ان میں سے صرف دس یا بارہ ردیف سے تال میل کھائیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ جو طویل ہوتا ہے اکثر غیر مردف لکھا جاتا ہے۔ چوں کہ غنائی شاعری میں جذبہ شدید اور مختصر ہوتا ہے اس لیے وہ ردیف کی آرائش کو آسانی قبول کر لیتی ہے۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا سخت نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گذرنا پڑتا ہے۔ محاوراتِ زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل ہے تو اس جگہ کیفیتِ زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔ دوم درجے کے شاعروں کے یہاں وار اکثر خالی بھی جاتا ہے۔ اس لیے انتخابِ شعر کی رسوائی غالب جیسے شاعر تک کو سر لینا پڑی۔ غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ حالی کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید شاعری میں بہت کم اچھی غزلیں غیر مردف ملتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مردف غزل اچھی نہیں ہو سکتی۔ غالب کی ؎

نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

پر کون لبیک نہیں کہے گا؟ میرا زور اس بات پر ہے کہ تعداد کے اعتبار سے غیر مردف غزلیں مردف غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔ نئے قافیوں کے ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے۔ غزل اگر ایک سانیاتی عمل اور فن ہے تو اس کے فن کار پر

اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عائد ہوتا ہے لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دقتیں پیش آتی ہیں۔ عام طور پر رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے مشتق ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافہ کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لینی چاہیے۔ غزل اسمی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گو ہمارے صاحب دیوان شعرا نے اپنی استادی کے سارے پینترے اس پر صرف کیے ہیں۔ اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت سے اعمال کے ساتھ مشتق کیے جا سکتے ہیں جب کہ اسماء کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیہ کا مزید تذکرہ ضروری ہے جس کی تنگی کا حالی کو بھی گلہ تھا لیکن تنگی قافیہ کا گلہ دوسری اصنافِ شعر کے نقطۂ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو غزل کی صنف پر بے محل ہے۔ قافیہ کے بغیر غزل کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے۔ غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔ قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لیے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی دوگنی ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی اس کا وار بھرپور ہوگا۔ ادب میں جمال آزادی سے نہیں بلکہ آدابِ فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔ میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں اس لیے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ناپختہ کار کے ہاتھوں میں روایت قدامت پرستی میں اور آداب، تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری پر تنقید کرتے وقت حالی کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیہ میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے اور قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیہ کو باندھ کر اپنی "خاقانیت" کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ ذوق کے مشہور قصیدے میں "زحیر و تبخیر" کے

مضحک قافیوں پر "نکسیر" کا بھی اضافہ کیا گیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہتا ہے:

ترے تفنگ سے نہ بالکل رہی جو خوں ریزی
لڑائیوں میں کہیں چھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمائی کا شوق:

کیوں کہ قافیہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لیے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے سنبھالی پڑتی ہیں اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لیے کسی حد تک قافیہ کی تنگی کا گلہ بجا ہے۔ غلط انتخاب قافیہ یا تو شعر کو مہملات کی حد تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔ مشرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لیے قافیہ یا آہنگ کا تصور ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو "قوافی کا وارث" بتایا گیا ہے۔ امراء القیس نے تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح جتایا ہے:

"میں آتے ہوئے قافیے کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈیوں کو مار مار کر ہٹاتا ہو۔"

بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیے ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لیے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔ غنائی شاعری کا موسیقی سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ۔ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح بحر، وزن کے زمان میں سانس لیتی ہے۔ اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع رہتے ہیں۔ قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کا فزوں تر کرتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے۔ اقبال "مسجد قرطبہ" میں ترنم کے اس مقام تک پہنچتے ہیں ؎

قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عائد ہوتا ہے لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دقتیں پیش آتی ہیں۔ عام طور پر رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے مشتق ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لینی چاہیے۔ غزل ابھی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گو ہمارے صاحبِ دیوان شعرا نے اپنی استادی کے سارے ہنر اس پر صرف کیے ہیں۔ اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت سے اعمال کے ساتھ مشتق کیے جا سکتے ہیں جب کہ اسماء کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیہ کا مزید تذکرہ ضروری ہے جس کی تنگی کا حالی کو بھی گلہ تھا لیکن تنگیٔ قافیہ کا گلہ دوسری اصنافِ شعر کے نقطۂ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو غزل کی صنف پر بے محل ہے۔ قافیہ کے بغیر غزل کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے۔ غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔ قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لیے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی دو چند ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی اس کا وار بھرپور ہوگا۔ ادب میں جمال آزادی سے نہیں بلکہ آدابِ فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔ میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں اس لیے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ناپختہ کار کے ہاتھوں میں روایت قدامت پرستی میں اور آداب، تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اُردو شاعری پر تنقید کرتے وقت حالی کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیہ میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے اور قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیہ کو باندھ کر اپنی "خاقانیت" کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ ذوق کے مشہور قصیدے میں "زحیر و تبخیر" کے

مضحک قافیوں پر "نکسیر" کا بھی اضافہ کیا گیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہتا ہے:

ترے تفنگ سے نہ بالکل رہی جو خوں ریزی
لڑائیوں میں کہیں چھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمائی کا شوق:

کیوں کہ قافیہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لیے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے سنبھالی پڑتی ہیں اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لیے کسی حد تک قافیہ کی تنگی کا گلہ بجا ہے۔ غلط انتخابِ قافیہ یا تو شعر کو مہملات کی حد تک لے جاتا ہے یا پورا شعریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔ مشرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لیے قافیہ یا آہنگ کا تصور ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو "قوافی کا وارث" بتایا گیا ہے۔ امراء القیس نے تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح جتایا ہے:

"میں آنے ہوئے قافیے کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈیوں کو مار مار کر ہٹاتا ہو۔"

بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیے ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لیے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔ غنائی شاعری کا موسیقی سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس کو مدِ نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ۔ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح بحر، وزن کے زمان میں سانس لیتی ہے۔ اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع رہتے ہیں۔ قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کو فزوں تر کرتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے۔ اقبال "مسجدِ قرطبہ" میں ترنم کے اس مقام تک پہنچتے ہیں ؎

قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود

بحر کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا۔ یہ جذبہ اور کیفیت سے متعین ہوتی ہے۔ مشقیہ شاعری یا مصرع طرح کی بات اور ہے ورنہ کوئی بھی شاعر مصرع طرح سامنے رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا۔ اس کا پہلا مصرع (ضروری نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبے یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے گنگناتا ہوا نکلتا ہے۔ یہ اس بات کا اعلان ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے۔ قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے، اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی۔ نظم گو اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے، کیوں کہ قافیہ اور ردیف کا تنوع اس کے یہاں ممکن ہے۔ غزل گو پہلے شعر یا مصرع کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خول پہن لیتا ہے۔ اس کا سارا فن اور سارا کمال اب یہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جولانیِ طبع دکھائے، چاول پر قل ہو اللہ لکھے، قطرے میں دریا ڈھونڈے اور آنکھ کے تِل میں آسمان دیکھے۔

ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کا رشتہ قومی موسیقی سے جا ملتا ہے۔ لیکن جس کا عمل ہم غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحریں مخصوص قسم کے جذبات کے ساتھ بہتر تال میل رکھتی ہیں۔ مثلاً بحرِ متقارب شانزدہ رکنی:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

جس میں غالب کے منتخب دیوان میں ایک غزل بھی نہیں ملتی۔ میر نے اس میں اکثر کہا ہے کہ "الٹی ہو گئیں سب تدبیریں" الخ۔ فانی کے یہاں بھی یہ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ ابھری ہے۔ علمِ عروض میں ردّ و قبول کا سلسلہ ایران سے شروع ہوتا ہے اور تا حال جاری ہے۔ اس سے دو نتائج نکلتے ہیں۔ پہلا یہ کہ عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ ہر شاعر اپنے ذہن کی مخصوص افتاد کی بنا پر کچھ بحروں کو دوسروں پر ترجیح دیتا ہے۔ چناں چہ میرا خیال ہے کہ اچھی غزل میں فکری اعتبار سے کتنی ہی ریزہ کاری کیوں نہ ملتی ہو اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے۔ بحر اس وحدت کی پہلی پہچان ہے۔ طویل اور آہستہ رو بحروں میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات

کا اظہار مشکل یا کم از کم مصنوعی ہوتا ہے۔ اسی طرح کچھ بحریں اس قدر رواں دواں ہیں کہ فکر کا بار نہیں اٹھا سکتیں۔

ردیف، قافیہ اور بحر کے اس تجزیے کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آنے لگتی ہیں کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے (بہت کم اچھی غزلیں گیارہ یا بارہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں)۔ ان میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے اور معنوی تسلسل کا فقدان کیوں پایا جاتا ہے؟ اس اندرونی وحدت کی نشان دہی میں حسبِ ذیل اجزا سے مدد ملتی ہے:

۱۔ مطلع: اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تعین اس سے ہوتا ہے، اور اس کے جذبے کی تھرتھراہٹ اختتامِ غزل تک نہیں تو از کم پہلے چند اشعار تک قائم رہتی ہے۔ یہاں تک وجدان شعر قافیہ پر حاوی رہتا ہے۔ اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور تجسس، علم اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے اثرات بہر حال مسلّم ہیں۔

۲۔ ردیف: جذباتی وحدت کا تعین ردیف سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ جس کا ٹھپّہ ہر شعر اور ہر خیال پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی یہ غزل ؎

نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

میں "نہ بنے" کا تعلق "خط کے چھپانے" سے ہو یا "آتشِ عشق کے بجھنے اور لگنے" سے "نہ بنے" کا ٹکڑا مجبوری اور عجز کی کیفیات کا حامل ہے۔ پوری غزل اٹھا کر دیکھ جائیے ہر شعر اسی خیال کے ڈھانچے میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔

غزل کی ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑتا ہے۔ غزل کا اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ، مجاز، تمثیل، استعارہ و تشبیہ سے مرکب ہے اس لیے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں جو "سخن مختصر" کی خصوصیات ہیں۔ شدت، تاثر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایے میں پہنچتی ہے۔ بادہ و ساغر کا استعارہ ہو یا لالہ و گل کا پردہ، یہ لوازمِ غزل کے لیے ضروری ہیں۔ لیکن یہ اسلوب واقعاتی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔

غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صرف ایک شکل ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسری اصنافِ سخن کی حریف نہیں کیونکہ اس کا اپنا دائرہ عمل ہے لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوگی۔ یہ ایک پیمانہ ہے جس میں جس قسم کی کشید دل چاہیے بھر دیجیے اور ہمارے شعرا بھرتے رہتے ہیں۔ اُردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی غزل کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ میر کے ہاتھوں حسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھولوں کی ترجمان بنی۔ غالب نے اسے اپنی مخصوص بصیرت عطا کی۔ اس میں ڈھول دھپا بھی کھیلا گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی حامل بھی تھی۔ اور آج آتش و آہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔ یہ بحث اور ہے۔ سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کہ کیا یہ رہے گی؟ کیا ہماری نئی تہذیب میں اس کی ضرورت آئندہ بھی محسوس ہوگی۔ لیکن یہ سوال صرف صنفِ غزل تک محدود نہیں۔ اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہو سکتا ہے۔ عہدِ جدید کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکی سماج کی طرف رہبری کر رہے ہیں اور اشتراکی سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فن کارانہ عمل ہے لیکن اس کے جذبات کی عمومیت مسلّم ہے جو سرشتِ انسانی کی وحدت اور انسانی جبلتوں کی یکسانی پر مبنی ہے اور یہ عمومیت ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کا احاطہ کرتی ہے۔

ڈاکٹر ابو محمد سحر

قصیدہ صنفِ سخن کی حیثیت سے

لغوی معنیٰ اور تعریف

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی مغزِ غلیظ کے ہیں۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ قصیدہ لفظ قصد سے نکلا ہے اور اس کے معنی ارادہ کرنے کے ہیں۔ اصطلاحاً قصیدہ اس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور بقیہ اشعار کے دوسرے مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور جس میں مدح، نصیحت و موعظت یا مختلف کیفیات و حالات وغیرہ کا بیان ہو۔ قصیدہ کے لغوی و اصطلاحی معنوں میں اول الذکر لغوی معنی کے اعتبار سے مناسبت بتائی جاتی ہے کہ چونکہ اس کے مضامین "مضامین جلیل و متین" ذائقہ طبعِ سلیم کو لذت دیتے ہیں[1]" اس لیے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔ ایک توجیہ یہ بھی ہے کہ چونکہ قصیدہ اپنے مضامین نادر و بلند کے لحاظ سے جملہ اصنافِ سخن میں وہی فوقیت رکھتا ہے جو جسمِ انسانی میں مغزِ سر کو حاصل ہے اس لیے اس کو مغزِ سخن سے تعبیر کر کے قصیدے کا نام دیا گیا[2] موخر الذکر لغوی معنی کی یہ مناسبت بیان کی جاتی ہے کہ چونکہ اس صنف میں شاعر بالقصد کسی کی مدح یا ذم یا کسی اور مضمون کی طرف رجوع کرتا ہے اس لیے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔

ہیئت

قصیدے کی صنفی تشکیل میں اس کی ہیئت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ عربی کی

قدیم شاعری ایسی نظموں پر مشتمل تھی جن کے مطلعوں کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے اور بقیہ اشعار کے آخری مصرعے مطلعے کے ہم قافیہ ہوتے تھے۔ مدح، ہجو اور مرثیہ وغیرہ کی تقسیم موضوع کی بنا پر تھی۔ ایران میں جب شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے مدحیہ نظموں میں عربی شاعری کی اس مروجہ ہیئت کو اپنایا۔ فرق صرف اتنا ہوا کہ عربی میں صرف قافیہ تھا، فارسی شعرا نے صرف اس پر ردیف کا اضافہ کر دیا۔ بعد کے تمام شعراء نے اسی کی تقلید کی اور یہ ہیئت قصیدے کے لیے مخصوص ہو گئی۔ اُردو میں بھی قصیدے میں اسی ہیئت نے بار پایا۔ اگرچہ مدح اور ذم کے مضامین کے لیے مخصوص دوسری ہیئتیں مثلاً مثنوی اور مسدس وغیرہ بھی استعمال کی گئی ہیں۔ لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہو سکتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے پہلے شعر کے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔ یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر قصیدے میں ردیف بھی ہو۔ لیکن مذکورہ قیود میں قافیہ کا ہونا لازمی ہے۔

تعدادِ اشعار

قصیدے میں اشعار کی کم سے کم تعداد کسی نے بارہ[۱۲]، کسی نے پندرہ[۱۵]، کسی نے بیس[۲۰]، کسی نے اکیس[۲۱] اور کسی نے پچیس[۲۵] بتائی ہے۔ زیادہ سے زیادہ کے لیے عام خیال ہے کہ کوئی حد نہیں۔

لیکن بعض اہلِ قلم نے سو[۱۰۰]، ایک سو بیس[۱۲۰] اور ایک سو ستر[۱۷۰] بھی لکھی ہے۔ بالعموم پانچ سے لے کر دو سو اشعار تک کے قصائد ملتے ہیں۔ لیکن زیادہ سے زیادہ اشعار کے سلسلے میں مستثنیات کی کمی نہیں۔ مثلاً انوری کا ایک قصیدہ دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے۔ قدر بلگرامی کا ایک قصیدہ موسوم بہ آئینۂ محبوب دو سو تیس اشعار کا ہے اور صلاح الدین کے ایک قصیدے میں آٹھ سو سے زیادہ اشعار ہیں۔

قصیدے کا پہلا شعر تو مطلع ہوتا ہی ہے لیکن اکثر کچھ شعروں کے بعد درمیان میں بھی مطلعے کہے جاتے ہیں۔ بعض دفعہ مطلعوں کی تعداد پانچ تک پہنچ جاتی ہے۔

موضوع

قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ذم ہے۔ عرب کی ابتدائی شاعری میں قصیدے کا موضوع بہت وسیع تھا۔ اس میں شعرا کی روزمرہ کی زندگی، ذاتی تجربات، وارداتِ عشق، ملکی حالات اور مناظرِ فطرت وغیرہ کی روح کارفرما تھی۔ زمانۂ جاہلیت کے قبائلی سماج میں شعراء بہت غیور ہوتے تھے۔ افراد کی مدح و ستائش ان کا شیوہ نہ تھا۔ عربی میں مدحیہ قصائد کا آغاز کافی بعد میں ہوا۔ اور اس وقت بھی مدح و ستائش، صلہ و انعام سے بے نیاز ہو کر کی جاتی تھی۔ لیکن بے غرض مدح و ستائش کی یہ روش اپنی اصل حالت پر قائم نہ رہ سکی اور قصیدے صلہ و انعام کے حصول کے لیے کہے جانے لگے۔ رفتہ رفتہ خلفا و امرا کی مدح سرائی کر کے انعام و اکرام حاصل کرنے کا عام رواج ہو گیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب فارسی میں قصیدہ گوئی کی ابتدا ہوئی۔ چناں چہ فارسی شعراء نے قصیدے کی بنیاد تمام تر سلاطین و امرا کی مدح و ستائش اور صلہ و انعام کے حصول پر رکھی۔ جب مدح سے کام نہ نکلتا تھا تو ہجو پر کمر باندھتے تھے۔ مختصر یہ کہ اُردو تک پہنچنے سے پہلے قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ذم کی شکل میں متعین ہو چکا تھا۔ اُردو میں بالعموم اسی کی پیروی کی گئی اور اس میں بھی مدح کا پلّہ بھاری رہا۔

قصیدے کا تصور اگرچہ مدح اور ذم کے ساتھ وابستہ ہے۔ لیکن اس کے دوسرے موضوعات بھی ملتے ہیں۔ فارسی میں بعض قصائد میں پند و موعظت اور اخلاق و حکمت وغیرہ کے مضامین نظم کیے گئے ہیں۔ اُردو میں بھی کیفیتِ بہار، گردشِ چرخ یا انقلابِ روزگار وغیرہ کو قصیدے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ کلیم دہلوی کا ایک قصیدہ ''روضۃ الشعراء'' کے حالات پر مشتمل تھا۔ سودا نے ایک قصیدے میں نواب شجاع الدولہ اور حافظ رحمت خاں کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ صلاح الدین کے قصیدے ''برقِ شمشیر'' میں اگرچہ مصحفی پر لعنت و ملامت کی وجہ سے ہجو کا انداز پیدا ہو گیا ہے لیکن اس قصیدے کا موضوع بڑی حد تک تنقیدِ ادب ہے۔ اسی طرح کئی قصیدے اور ہیں جن میں مدح و ہجو سے قطعِ نظر کر کے شعراء نے دوسرے

موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔

بعض مواقع پر قصیدے اور مرثیے کے فرق کو واضح کرنے کے لیے یہ خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ اور مُردوں کی تعریف کو مرثیہ کہتے ہیں[1]۔ لیکن بزرگانِ دین کی شان میں جو قصائد ہیں اُن کے پیشِ نظر یہ صحیح نہیں ہے۔ قصیدے اور مرثیے میں بنیادی فرق زندوں اور مُردوں کی تعریف نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ قصیدے میں مدح کی جاتی ہے اور مرثیے میں کسی کی موت پر اظہارِ افسوس کیا جاتا ہے۔

جہاں تک قصیدے کے اصل موضوع کا تعلق ہے یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ قصیدہ مدح یا ذم تک محدود نہیں رہا۔ جس طرح اُردو شاعری میں مرثیے کا اصل موضوع واقعۂ کربلا ہے لیکن مرثیہ گویوں نے اس کو ایک خاص قسم کی رزمیہ نظم بنا دیا ہے جس میں بہت سے ضمنی مضامین داخل ہو گئے۔ اسی طرح قصیدے کا موضوع مدح یا ذم ہونے کے باوجود اس کا میدان اس سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔ مرثیہ کی طرح قصیدہ بھی ایک خاص قسم کی نظم ہے جس کا مزید جائزہ لینے کے لیے اس کے اجزائے ترکیبی پر نظر ڈالنا ہوگی۔ قدیم نقادوں کے مطابق ان اجزائے ترکیبی کی [illegible] الگ شرطیں بھی ہیں۔ اجزا سے بحث کرنے میں ہم حسبِ ضرورت [illegible] ہیں گے۔

اجزائے تر[illegible]

[illegible] ب کے بعد شاعر کسی [illegible]

عرب میں اس کو دو سرکش بیلوں [illegible] عشقیہ اشعار لکھتے تھے جن کو تشبیب کہتے تھے۔ پھر کسی سلسلے سے تشبیب اور مدح [illegible] کرتے تھے۔ اسی کو تخلیص، تخلص یا مخلص کہتے تھے۔ اس کے بعد [illegible] بیان کیا جاتا ہے کہ تشبیب [illegible] یا تمہید کہتے تھے اور آخر میں دعا پر خاتمہ کلام ہوتا [illegible] کلات پیدا ہو گئی ہو، گریز کی [illegible] المقطع کہتے تھے۔ فارسی میں رودکی نے انھیں چار ارکان [illegible] کے کمال کا معیار سمجھا جاتا [illegible] نے اسی کی تقلید کی۔ فارسی میں تخلص کے لیے گریز کا لفظ [illegible] سے زائد اشعار بھی [illegible] ارکان تشبیب، گریز، مدح اور دعا اُردو قصیدے کے بھی اجزا [illegible] کرتے تھے چنانچہ [illegible]

تشبیب

تشبیب سے وہ اشعار مراد لیے جاتے ہیں جو قصیدے کی ابتدا میں تمہید کے طور پر لکھے جاتے ہیں۔ عربی شعرا اس میں عموماً عشقیہ اشعار قلم بند کرتے تھے۔ اس رعایت سے اس کو تشبیب یا نسیب کے نام سے موسوم کیا گیا۔ فارسی اور اُردو میں تشبیب میں عشقیہ مضامین کی تخصیص نہیں رہی بلکہ ہر قسم کے مضامین نظم کیے جانے لگے۔ موسم بہار، وارداتِ حسن و عشق، رندی و سرمستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانے کی بے ثباتی، زمانے کی شکایت، آسمان کا شکوہ، علم و فن کی ناقدری، پند و موعظت، مکالمہ و مناظرہ، خواب کا بیان، فخر و خود ستائی، شاعر کی تعریف، فنِ شعر سے بحث، معاصرین پر طعن و تعریض، تاریخی واقعات اور ذاتی و ملکی حالات وغیرہ تشبیب کے خاص خاص موضوعات ہیں۔ ہیئت، نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، اخلاق، تصوف، موسیقی، اور دیگر مشرقی علوم و فنون کے تصورات اور اصطلاحات پر بھی اکثر تشبیب کے اشعار کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پری کا ذکر کیا جاتا ہے یا خوشی کو مجسم تصور کر کے اس کی آمد اور سراپا بیان کیا جاتا ہے۔ ایسے قصیدے ہیں [illegible] مضامین کے ساتھ تشبیب میں غزل کی شمولیت کا عام رواج ہے۔ مثلاً [illegible] پیروی کی گئی اور اضافہ [illegible] حصہ ہے جس سے ان کے دائرۂ عمل میں وسعت اور تنوع پیدا [illegible]

مطلع کے لیے یہ شرط ہے کہ وہ بلند پایہ اور شگفتہ ہے۔ لیکن اس [illegible] اور جدت آمیز بات بیان کی جائے۔

[illegible] رد موعظت اور اخلاق و [illegible]

تشبیب کے لیے دوسری شرط یہ ہے کہ اس میں [illegible] بہار، گردشِ چرخ یا انقلاب [illegible] ممدوح کے مرتبہ اور حیثیت سے مناسبت رکھتے ہوں تاکہ ان [illegible] قصیدہ "روضۃ الشہدا" [illegible] کوئی معنوی تضاد نہ پیدا ہو۔ مثال کے طور پر امرا و سلاطین [illegible] شجاع الدولہ اور حافظ [illegible] عاشقانہ اور رندانہ مضامین شامل کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن بزرگان [illegible] برقِ شمشیر" میں اگرچہ [illegible] تشبیبیں مستحسن نہیں خیال کی جا سکتیں۔ اکثر قصیدہ گویوں [illegible] قصیدے کا موضوع بڑی [illegible] ہے۔ لیکن بزرگانِ دین کی مدح میں رندانہ اور عاشقانہ تشبیب [illegible] وجہ سے قطع نظر کر کے [illegible]

تشبیب میں جو غزل شامل کی جاتی ہے اس کی نوعیت عام غزل سے مختلف ہونا چاہیے چوں کہ وہ قصیدے کا جز ہوتی ہے اس لیے اس میں قصیدے کے لب و لہجہ اور تیور کا ہونا لازمی ہے، ورنہ بے جوڑ معلوم ہوگی اور کلام میں ناہمواری پیدا ہو جائے گی۔

ابن رشیق نے اس قصیدے کو معائب میں شمار کیا ہے جس میں تشبیب زیادہ ہو اور مدح کم۔[1] تشبیب کے سلسلے میں یہ شرط کافی اہم ہے کیوں کہ اس سے قصیدے کی اصل غرض و غایت کا پتا چلتا ہے۔ قصیدے کا اصل موضوع مدحت طرازی تھا۔ تشبیب کے مضامین ضمنی حیثیت رکھتے تھے۔ مادح اور ممدوح کے تعلق اور حصول صلہ و انعام میں خاطر خواہ کامیابی کے لیے یہ ایک نفسیاتی تقاضا تھا کہ قصیدے میں مدحیہ اشعار پر زیادہ زور دیا جائے۔ اور ان کی تعداد دیگر اشعار سے زیادہ ہو۔ بزرگانِ دین کی مدح بھی مذہبی جوشِ عقیدت مندی اور حصولِ ثواب کی خواہش پر مبنی تھی۔ ان محرکات کی آسودگی بھی اسی وقت ہو سکتی تھی جب مدح کا پورا پورا حق ادا کیا جائے۔ قصیدے کی حدود میں تشبیب کی حیثیت دراصل تمہید سے زیادہ نہ تھی۔ ظاہر ہے اگر کسی مضمون کی تمہید نفسِ مضمون سے طویل ہو جائے تو یہ اس کی بہت بڑی خامی ہوگی۔

گریز

تشبیب کے بعد شاعر کسی تقریب سے ممدوح کا ذکر چھیڑتا ہے اس کو گریز کہتے ہیں۔ عربی تنقید میں اس کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوئے میں جوتنے سے تعبیر کیا گیا ہے جس کا سبب یہ ہے کہ یہ حصہ تشبیب اور مدح کے بے ربط اجزا میں ربط پیدا کرتا ہے۔ گریز کا سب سے بڑا حُسن یہ خیال کیا جاتا ہے کہ تشبیب کہتے کہتے شاعر مدح کی طرف اس طرح گھوم جائے جیسے بات میں بات پیدا ہو گئی ہو۔ گریز کی یہی وہ خوبی ہے جس کی وجہ سے وہ قصیدے کا اہم ترین حصہ اور شاعر کے کمال کا معیار سمجھا جاتا ہے۔ گریز ایک شعر کے ذریعے سے کیا جاتا ہے اور اس کے لیے ایک سے زائد اشعار بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔ عربی شعرا ابتدا میں گریز کی طرف زیادہ توجہ نہیں کرتے تھے چناں چہ ان کی تشبیب اور مدح میں کوئی خاص ربط نہیں ہوتا

تھا لیکن شعرائے متاخرین نے اس کو ایک مستقل صنعت بنا دیا۔ فارسی شعرا نے بھی اس کو ایک صنعت کی طرح سے برتا اور اس میں طرح طرح کی جدتیں پیدا کیں۔ اُردو شعرا اس منزل دشوار گذار کو طے کر لیتے ہیں اور کہیں کہیں حُسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

مدح

قصیدے کا تیسرا حصہ مدح ہے جس میں شاعر ممدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے۔ ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے مدح میں بالعموم جاہ و جلال، زر و دولت، عظمت و بزرگی، شرافت و نجابت و عدل، شجاعت و دلیری و انصاف، خدا ترسی و دین پناہی، عفت و پاکدامنی، قناعت و راست بازی، سخاوت و مہمان نوازی، خلق و مروت، علم و حیا، فیوض و برکات، کشف و کرامات، اہلیت و قابلیت، عبادت و ریاضت اور حیت و خود داری وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی ممدوح کے حسن و جمال کی تعریف بھی کی جاتی ہے۔ ذاتی اوصاف کے علاوہ مدح میں ممدوح کے ساز و سامان مثلاً فوج، تلوار، تیر کمان، ترکش، گھوڑے، ہاتھی، اور بطخ وغیرہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ بزرگانِ دین کی مدح میں گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے علاوہ ان کے مدفن اور روزہ وغیرہ کی شان میں بھی اشعار کہے جاتے ہیں۔

قدیم نقادوں نے اس مسئلے پر طویل بحثیں کی ہیں کہ مدح میں کن اوصاف کا ذکر کرنا چاہیے۔ ان کا ماحصل یہ ہے کہ مدح ممدوح کی حیثیت سے کرنی چاہیے۔ قصیدے میں ممدوح کی حیثیت کا تعین ذاتی اوصاف کی بنا پر نہیں بلکہ اس طبقے کی بنا پر کی جاتی ہے جس سے ممدوح کا تعلق ہوتا ہے چناں چہ ممدوح کی حیثیت اصل میں اس کی طبقاتی حیثیت ہوتی ہے اور طبقات کے فرق کے ساتھ ممدوح کے اوصاف کی نوعیت میں بھی فرق آ جاتا ہے۔ ممدوح کی طبقاتی حیثیت کے مطابق اوصاف کی نوعیت کے اسی فرق کو مدّنظر رکھ کر مدح کرنی چاہیے۔ چناں چہ سلاطین کی مدح وزرا و امرا کی مدح سے مختلف ہوگی۔ اسی طرح علما و حکما کی مدح سلاطین و وزرا سے مختلف ہوگی۔[1] البتہ سلاطین کی مدح میں بادشاہوں کے اوصاف کے ساتھ وزرا و امرا، علما و حکما کے

اوصاف کا بیان بھی مستحسن ہے۔

عرضِ مطلب و دعا

مدح کے بعد شاعر اپنے اغراض و مطالب یا ذاتی حالات کے بیان کے بعد ممدوح کی ترقی عمر و جاہ کے لیے دعا اور اس کے دشمنوں کے لیے بد دعا کر کے قصیدہ ختم کر دیتا ہے۔ اس حصہ میں اگرچہ دعا کے ساتھ ساتھ حُسنِ طلب، ذاتی حالات کا بیان اور دشمنوں کے حق میں بد دعا کے اجزا بھی شامل ہوتے ہیں۔

چوں کہ دعا کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اس لیے اس کو عموماً دعا ہی کہتے ہیں۔ چوں کہ دعائیہ اشعار کے بعد سلسلہ کلام منقطع ہو جاتا ہے اور سننے والے کے ذہن میں یہی رہ جاتے ہیں۔ اس لیے بہت کچھ انھیں اشعار پر قصیدہ کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے۔ حُسنِ طلب میں شاعر اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے اس لیے یہ بھی کافی نازک مقام ہوتا ہے۔ اس موقع پر ممدوح کی نفسیات کا پورا پورا خیال رکھ کر اظہارِ مطلب اس ڈھنگ سے کرنا چاہیے کہ اس کی طبیعت پر گراں نہ گزرے۔

دعا میں عام طور سے یہ خیال اختیار کیا گیا ہے کہ شاعر اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ اب سلسلہ کلام کو دعائیہ پر ختم کر اور پھر دعا دیتا ہے کہ اس طریقے میں کوئی حسن نہیں ہوتا البتہ غالب نے قصیدہ در مدح بہادر شاہ میں آخر کے ایک مصرع میں دعا شامل کر کے جدت اور لطافت کا حق ادا کر دیا۔

زبان

قصیدے کی زبان شاندار اور لہجہ پُر شکوہ ہوتا ہے۔ الفاظ کی شان و شوکت، ترکیبوں کی بلند آہنگی، جوش اور جزالت اس کا بلند معیار ہیں۔ متروک، رکیک، مبتذل اور بازاری الفاظ کا استعمال اس کے عیوب میں داخل ہے۔ قصیدے میں سلاطین و امرا اور دوسری مقتدر ہستیوں کی مدح کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی تھی چونکہ مدح کے مضامین خود بخود

اور پُر وقار ہوتے تھے اسی لیے اندازِ بیان پر ان کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ چناں چہ قصیدے کا زورِ بیان اور جوش و خروش بڑی حد تک مدح کا رہینِ منت ہے۔ کلام کی ہمواری کے خیال سے یہ خصوصیات قصیدے کے دوسرے اجزا کے لیے بھی ضروری ہو گئیں۔ الفاظ کی شان و شوکت کے علاوہ تسلسلِ بیان، طرزِ ادا کی جدت، تشبیہات و استعارات کی فراوانی، صنائع کا التزام اور مشکل زمینیں اختیار کرنا قصیدہ گو کے کمال کی کسوٹی ہے۔ قصیدے کے لیے ندرت شرط ہے۔ علوِ فکر اور رفعتِ خیال اس کا خاص جوہر ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ قصیدہ ثقیل الفاظ، مغلق تراکیب، ادق علمی اصطلاحات اور بعید از فہم خیالات کے مجموعے کا نام ہے۔ جن قصیدہ گویوں نے یہ سمجھا ہے۔ ان سے غلطی ہوئی ہے۔ قصیدہ گو کی کامیابی اسی میں ہے کہ خیال و بیان کی مذکورہ خصوصیات کے ساتھ معانی نہایت واضح ہوں۔ قصیدے میں خیال و بیان کی پیچیدگیاں اور بے اعتدالیاں ملتی ہیں۔ ان میں سے اکثر سلاطین و امرا کے ذوق درباروں کے ماحول اور معاصرین پر سبقت لے جانے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔

قصیدے کی قسمیں

ظاہری شکل کے اعتبار سے قصیدے کی دو قسمیں تسلیم کی گئی ہیں۔ ایک تمہیدیہ اور دوسری خطابیہ۔ تمہیدیہ قصیدے میں تشبیب اور گریز کے اجزا ہوتے ہیں۔ دراصل تشبیب، گریز، مدح اور دعا تمہیدیہ قصیدے کو کہتے ہیں جس میں تشبیب اور گریز کے اجزا نہیں ہوتے بلکہ شروع ہی سے ممدوح کی تعریف کی جاتی ہے۔ مضامین کے اعتبار سے قصیدے کی چار قسمیں ہیں۔ مدحیہ، ہجویہ، وعظیہ اور بیانیہ۔ مدحیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں کسی کی مدح کی جاتی ہے۔ وعظیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں پند و نصائح کے مضامین ہوتے ہیں۔ اور بیانیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں مختلف کیفیات کا بیان کیا جاتا ہے۔ مثلاً بہار کا تذکرہ، شہر آشوب یا دوسرے حالات و واقعات وغیرہ۔ بالعموم مدحیہ قصائد لکھے گئے ہیں۔ اس لیے قصیدے سے اکثر صرف مدح مراد لی جاتی ہے۔ بعض اہلِ قلم نے ہجو کو بھی

ایک علاحدہ صنف قرار دے کر قصیدے کو مدح کا مترادف گردانا ہے لیکن یہ غلط بحث سے خالی نہیں۔ قصیدے کی مخصوص ہیئت میں ہجویہ اشعار کہے جائیں انھیں قصیدے ہی کے تحت میں رکھنا چاہیے۔ ورنہ اگر ہجو کی طرح مدح کی تقسیم بھی صرف موضوع کی بنا پر کی گئی تو مرثیہ مثنوی مخمس اور مسدس وغیرہ کو بھی مدح کے تحت میں رکھنا پڑے گا۔ اور قصیدے کی صنف کا مخصوص تصور قائم نہ ہو سکے گا۔ تشبیب کے مضامین کے اعتبار سے قصیدے کی قسمیں کی جاتی ہیں۔ مثلاً تشبیب میں بہار کا ذکر ہو تو بہاریہ، عشق و عاشقی کے مضامین ہوں تو عشقیہ، ذاتی حالات کا بیان، اور آسمان اور زمانے کی شکایت ہو تو حالیہ اور شاعر اپنی شاعری، دیگر کمالات اور امتیاز کا بیان کرے تو فخریہ قصیدے کی ایک قسم دعائیہ بھی ہے اس میں شاعر شروع سے دعائیہ اشعار لکھتا ہے۔ ممدوحین کے اعتبار سے بھی قصیدوں کی دو واضح قسمیں کی جا سکتی ہیں ایک وہ قصیدے جو بزرگانِ دین کی شان میں ہیں۔ دوسرے وہ قصیدے جو سلاطین و امرا یا دوسرے لوگوں کی مدح میں کہے گئے ہیں۔

حواشی

۱ دیباچہ دیوان باقر آگاہ بحوالہ "اُردو تنقید کی تاریخ، (از پروفیسر مسیح الزماں)، ص ۱۴،

۲ "تاریخ قصائد اُردو"، از مولوی جلال الدین احمد، ص ۳

۳ دیباچہ دیوان باقر آگاہ ۴ "بہار ہند"، مرتبہ صفدر علی، ص ۱۲۱

۵ "کاشف الحقائق"، ص ۹۵ ۶ "تاریخ ادب اُردو"، مترجمہ عسکری، ص ۱۴

۷ پروفیسر ضیا احمد، دیوان قصیدہ کے ارکان اربعہ، نگار اصناف سخن نمبر، ص ۴۹۔

۸ دیباچہ دیوان باقر آگاہ۔

۹ "تاریخ ادب اُردو"، ص ۱۴

۱۰ "مقدمہ شعر و شاعری حالی"، ص ۳۔

۱۱ شعر الہند، از عبدالسلام ندوی

۱۲ نقد الشعر بحوالہ اُردو تنقید کی تاریخ، ص ۱۴

خواجہ محفوظ الرحمن

مثنوی "سحر البیان"

میر حسن کی "مثنوی سحر البیان" اُردو کی مقبول ترین مثنویوں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ بہ عہد نواب آصف الدولہ لکھی گئی۔ میر حسن نے جب یہ مثنوی نواب صاحب کے حضور میں پیش کی تو ان کی شان میں قصیدہ بھی لکھا:

سو میں اک کہانی بنا کر نئی   دُرِ فکر سے گوندھ لڑیاں نئی

لے آیا ہوں خدمت میں بہر نیاز   یہ امید ہے پھر کہ ہوں سرفراز

جہاں تک اس کہانی کے نئے ہونے کا تعلق ہے اس کو ہم نیا نہیں کہہ سکتے کیوں کہ "سحر البیان" سے قبل بھی اس قصے کو نظم کیا جا چکا ہے۔ محمد شاہی دور میں فضائل علی خاں بے قید نے اپنے عشق و محبت کی داستان میں ایک مثنوی لکھی تھی۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں بے قید کی مثنوی کا ذکر کیا ہے اور بے قید کے کمال کا دل کھول کا اعتراف کیا ہے۔ میر حسن نے بے قید کی مثنوی کی طرز پر چند صد اشعار بھی لکھے تھے۔ اس کا ذکر بھی میر حسن نے خود اپنے تذکرہ میں کیا ہے۔ دونوں مثنویوں کی بحر ایک ہی اور مضامین میں کافی اشتراک پایا جاتا ہے۔ ممکن ہے میر حسن نے اس مثنوی سے چراغِ راہ کا کام لیا ہو۔ نعمت خاں عالی کی "وقائع حسن و عشق" اور نظامی کے "سکندر نامے" سے بھی کہانی اخذ کی گئی ہے۔

"وقائع حسن و عشق" میں تمدیسی رجحان پایا جاتا ہے۔ نعمت خاں عالی نے تمام اصطلاحات کو جگہ بہ جگہ خاص التزام سے جمع کیا ہے۔ "سحر البیان" میں بھی کہانی کا قلب

اسی طرح بڑھتا اور پھیلتا ہے۔ جوتش و نجوم کی اصطلاحات، باجوں اور راگوں کے نام، زیورات کی اقسام، آتش بازی کی اقسام، گھوڑوں کی اقسام، سواریوں کے اقسام، دربار اور درباداری، زنانہ اور مردانہ لباسوں کے نام، کپڑوں کے نام، پھولوں کے نام، آبی جانوروں کے نام، بیاہ شادی، حسن و عشق، معاشرتی رسمات، غرضیکہ ایک دنیا ہے جو اس میں آباد ہے۔ جس میں ہر فن کے بارے میں معلومات بہم پہنچانے کی پوری کوشش کی ہے۔ یہ تدریسی کوشش کہانی پر سوار نہیں ہو گئی ہے بلکہ مناظر کا ضروری حصہ بن گئی ہے۔ کل کا گھوڑا الف لیلہ میں اپنے کمالات دکھا چکا ہے۔ جن پری اور دیو سے ربط و اختلاط کوئی نئی چیز نہیں۔ اس قسم کے مافوق العادت کردار کہانی میں روایتی حیثیت رکھتے ہیں۔ بعید از قیاس واقعات کا رونما ہونا عام طور پر اس قسم کی مثنویوں میں پائے جاتے ہیں۔ لیکن میر حسن کی یہ خوبی ہے کہ انھوں نے بالکل فطری اندازِ بیان اختیار کیا ہے اور مافوق العادت کرداروں میں عام انسانوں کی طرح خواہشات اور جذبات دکھائے ہیں۔ وزیرزادی کا شہزادی کی مدد کرنا مسائل کے قصہ ''اگر گل'' میں آچکا ہے۔ بادشاہ کا لاولد ہونا، نجومیوں کا پیشین گوئی کرنا ''شگوفۂ محبت'' میں پہلے سے موجود ہے۔ چناں چہ کہانی کے تمام عناصر وہی ہیں جو عام طور پر اس قسم کی کہانیوں میں ہوا کرتے ہیں یعنی فرضی اور بعید از قیاس۔ لیکن میر حسن کے بیان میں وہ کیفیت ہے کہ اُردو ادب کے اس دور حقیقت میں بھی ان کی مثنوی اس طرح وقت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے جب کہ پری، جن اور دیو ہمارے لٹریچر کے روحِ رواں تھے اور ہمارے روزانہ کے واقعات میں خاص دخل تھا۔

غلام علی عشرت نے ۱۲۳۰ھ میں ایک قصہ ''سحر البیان'' کے نام سے لکھا تھا۔ اس کتاب میں کل ایک سو تریپن صفحے ہیں۔ نسخہ رام پور کے شاہی کتب خانہ میں اب تک موجود ہے۔ قصہ دروغ برگردنِ راوی کہہ کر شروع کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ قصہ ان کی تصنیف نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قصہ کو کسی دوسرے نے تصنیف کیا ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر حسن کی نظر سے اصل قصہ گذرا ہو۔ اس کو ۱۸۴۹ء میں فرخند علی نے ''داستانِ عشق'' کے نام سے شائع کیا تھا۔

میر حسن کی مثنوی عریانیت اور بے حیائی کے عنصر سے پاک ہے۔ خلافِ تہذیب واقعات کہیں نہیں بیان کیے گئے ہیں حالاں کہ عشقیہ مثنویوں میں عریانیت اور بے حیائی کے مضامین اکثر پائے جاتے ہیں۔ میر حسن نے ادب و تہذیب کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ شرم و حیا کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے بالکل فطری انداز اختیار کیا ہے۔ یہ میر حسن کی بڑی خوبی ہے کہ ایسے نازک موقعوں پر وہ اوروں کی طرح جذبات میں نہیں بہتے۔ بلکہ حسبِ موقع اختصار سے نفسِ مضمون کو پاک و صاف طریقہ پر پیش کرتے ہیں۔

وہ بیٹھی عجب ایک انداز سے — بدن کو چرائے ہوئے ناز سے
منھ آنچل سے اپنا چھپائے ہوئے — لجائے ہوئے شرم کھائے ہوئے
پسینا پسینا ہوا سب بدن — کہ جوں شبنم آلودہ ہو یاسمن

میر حسن کی ہیروئن شرم و حیا کی پتلی ہے۔ مذکورہ اشعار میں نسوانیت کا پورا نقشہ کھینچ دیا ہے۔ جب باغ میں بے نظیر داخل ہوا اور سہیلیوں کے ساتھ اس نے بھی اس طرف دیکھا کہ ایک اجنبی شخص آگیا ہے تو اس موقع پر بھی شرم و حیا کے ساتھ ساتھ بالکل فطری انداز میں کہا ہے:

یہ ہے کون کمبخت آیا یہاں — میں اب چھوڑ گھر اپنا جاؤں کہاں
یہ کہتی ہوئی آن کی آن میں — چھپی جا کے اپنے وہ دالان میں

''سحر البیان'' کی زبان نہایت فصیح اور بامحاورہ ہے۔ میر حسن کی مثنوی سلاست روانی اور بے تکلفی کی جان ہے۔ میر حسن سادہ اور سلیس زبان میں نہایت بے ساختگی کے ساتھ خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ''سحر البیان'' کا مقابلہ اگر ''گلزارِ نسیم'' سے کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ دیا شنکر نسیم کے ہاں شوکت، تشبیہ کی نزاکت اور بندش کی چستی قابلِ داد ہے۔ ''نسیم معنی آفریں ہیں، میر حسن سخن آفریں'' نسیم کی مثنوی کا ایک بڑا وصف اختصار ہے۔ ہر واقعہ اس اختصار کے ساتھ بیان کیا ہے کہ شاید اس سے زیادہ اختصار ممکن نہیں۔ اس کے برخلاف میر حسن کی مثنوی میں ہر مضمون کو ضرورت سے زیادہ طول دے دیا ہے اور بعض غیر ضروری جزئیات تک کو بیان کر ڈالا ہے جو ذوقِ سلیم پر بار گذرتا ہے

نسیم نے اختصار کے جوش میں بعض قابلِ بیان چیزوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ بیان مبہم اور گنجلک ہو کر رہ گیا ہے۔ یہ بھی ایک عیب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جو درد اور سوز و گداز، لذتِ بیان، لطفِ زبان میر حسن کے ہاں ہے وہ نسیم کے یہاں نہیں اور جو مناسبت الفاظ ترکیبوں اور بندشوں کی متانت نسیم کے یہاں ہے وہ میر حسن کے یہاں نہیں۔ "سحر البیان" میں ایسے الفاظ کم ہیں جو اب تک متروک ہو گئے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کو زبان پر کس قدر قدرت حاصل تھی اور وہ زبان کے ارتقا اور اس کی آئندہ روش اور اس کے مستقبل پر گہری نظر رکھتے تھے "سحر البیان" میں حسبِ ذیل متروک الفاظ پائے جاتے ہیں:

، آوے، دیوے، انکھوں، گدڑانیاں، آنیاں، جانیاں، دکھلائیاں، بٹھائیاں، ساریاں، ناؤں، تس اوپر وغیرہ۔ یہ الفاظ ان دنوں میں عام طور پر رائج تھے اور فصیح سمجھے جاتے تھے۔

"سحر البیان" میں ایک بڑا عیب اس کی غیر ضروری طوالت ہے۔ میر حسن ہر واقعہ کو بڑی شرح و بسط کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہ ایک حد تک تو گوارا کر سکتے ہیں لیکن ہر جگہ اس قدر طولانی اندازِ بیان ذوقِ سلیم پر بار ہوتا ہے۔ میر حسن کا ہیرو بے نظیر جامع الکمالات ہے۔ علم صرف و نحو، نجوم و ہندسہ، جفر، منطق و فلسفہ، علم معقولات و منقولات، علم معنی و بیان، علم طب و قانون، فن خوشنویسی و مصوری، علم موسیقی وغیرہ میں اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ فنِ سپہ گری، تیر و کمان، لکڑی، پٹا بن اوٹ کا ماہر ہے۔ غرض کہ اس دور کے جملہ علوم و فنون میں کامل دستگاہ رکھتا ہے۔ یہ تمام کمالات بارہ برس کی عمر میں سیکھے ہیں۔ بہادری، دلیری میں، طاقت میں وہ رستم سے زیادہ بہادر و طاقتور ہے، خوبصورتی میں یوسف سے زیادہ حسین ہے یعنی وہ ہر چیز میں یکتائے روزگار ہے۔

گیا نام پر اپنے وہ دل پذیر ہر اک فن میں سچ مچ ہوا بے نظیر

بارہ برس کی عمر میں ایک لڑکے کا اس قدر زیادہ علوم و فنون کا سیکھ لینا ہی کیا کم تعجب انگیز ہے۔ پھر اس میں کامل دستگاہ حاصل کرنا اور ثانی نہ رکھنا کس قدر مشکل اور دور از قیاس

بات ہے۔ بہر حال بحث اگر اس معروضہ کو صحیح مان بھی لیا جائے تو بے نظیر کے تمام کردار میں ان خصوصیات کا کہیں اور کسی جگہ پتہ نہیں چلتا۔ جب ماہ رُخ بے نظیر کو پرستان میں اڑا کر لاتی ہے تو بے نظیر کی حالت بالکل عام بچوں کی طرح ہے۔ خوف زدہ حیران و پریشان۔

زبس تھا وہ لڑکا تو سہما بھی کچھ ہوا کچھ دلیر اور حیراں بھی کچھ
کبھی اپنی تنہائی کا غم کرے کبھی اپنے اوپر دعا دم کرے

ماہ رخ کے یہاں قیام کے زمانہ میں وہ کسی جگہ شہزوری و بہادری نہیں دکھاتا اور نہ کبھی رہائی کی کوشش کرتا ہے۔ علم ہندسہ، نجوم، جفر وغیرہ کوئی علم کام نہیں آتا۔ رستم سے زیادہ دلیری اور شہزوری کا کہیں اظہار نہیں ہوتا۔ اس کی یہ حالت ہے کہ بدر منیر سے پہلی ملاقات میں بے ہوش ہو جاتا ہے۔

"مجموعی طور پر "سحر البیان" اُردو ادب میں ممتاز ترین درجہ رکھتی ہے۔ زبان کے لحاظ سے میرے نزدیک جو وقعت نثر میں میر امن کی باغ و بہار کو حاصل ہے اس سے کئی درجے زیادہ "سحر البیان" کو نصیب ہے۔ اُردو زبان پر میر حسن کی مثنوی کا جو اثر ہے وہ کسی اور دوسری کتاب کا نہیں پڑا۔ "سحر البیان" کے بعض اشعار ضرب المثل بن گئے ہیں اور زبان زدِ خاص و عام ہیں۔ مثلاً:

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
کٹی رات حرف و حکایات میں سحر ہو گئی بات کی بات میں
کسی پاس دولت یہ رہتی نہیں سدا ناؤ کاغذ کی چلتی نہیں

میر حسن ہر لحاظ سے ایک باکمال مصور ہیں، واقعات کی تصویر الفاظ میں اس خوبی سے کھینچتے ہیں کہ نظر کے سامنے ہو بہو تصویر آ جاتی ہے۔ جو حالت وہ بیان کرتے ہیں اس کا نقشہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ تخیل کے اعتبار سے بھی "سحر البیان" کافی ممتاز ہے۔ درد اور سوز و گداز گویا کوٹ کوٹ کر بھر دیا ہے۔ اس کے اشعار اس قدر تاثیر میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ بجلی کی طرح دل پر اثر کرتے ہیں۔ میر حسن نے یہ مثنوی لکھ کر ہماری زبان پر زبردست احسان کیا ہے اور جب تک اس زبان کے بولنے اور سمجھنے والے دنیا میں موجود ہیں میر حسن کا

نام دلوں پر نقش رہے گا اور سحر البیان کو آنکھوں میں جگہ دی جائے گی۔

میرحسن نے تشبیہات اور استعارات کی جادوگری سے مصورانہ شاعری کا کمال دکھایا ہے۔ یہ تشبیہات و استعارات سے وہی کام لیتے ہیں جو ایک مصور مختلف رنگوں سے لیتا ہے اور ایک ماہر مصور کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ ایسے خطوط منتخب کرے اور ان کو اس طرح ترتیب دے کہ تصویر اصل کا ایک تخیلی پیکر بن جائے۔ اسی طرح ایک ماہر شاعر کا اصل کمال یہ ہے کہ وہ الفاظ و تشبیہات و استعارات اور ان کے مجموعی آہنگ ایسے اختیار کرے کہ بیان کی ہوئی چیز اصل چیز سے کہیں زیادہ دلکش ہو بلکہ یہ میرحسن کو قدرت کی طرف سے ودیعت ہوا تھا۔ ان کی تشبیہات و استعارات میں بے ساختگی اور سادگی کے باوجود ندرت ہوتی ہے۔ ان کا بیان مختلف تصاویر کا ایک دلچسپ مرقع ہے۔

دیا آسماں پر جو طبلوں کو کھینچ — ہر اک تھاپ میں دل لیا سب کا اینچ
گلی گانے بیٹھ وہ اس آن سے — نکلنے لگی جان ہر تان سے
عجب تان پڑتی تھی انداز سے — کہ بجلی تھی ہر تان آواز سے
وہ گانے کا عالم وہ حسن بتاں — وہ گلشن کی خوبی وہ دن کا سماں

میرحسن نے تکرار سے اجتناب کیا ہے۔ چھوٹی چھوٹی تفصیلوں میں دلچسپی برقرار رکھنے کا التزام زیادہ ہے۔ تشبیہات داخلی معنویت رکھتی ہیں جس سے کلام زیادہ پُراثر معلوم ہوتا ہے۔

اٹھے جو کوئی وصل کا دیکھ خواب — نہ ہو وصل اور دل میں ہو اضطراب
کہوں اس کی خوبی کی کیا تجھ سے بات — کہ جو بھیگتی جائے صحبت میں رات
زمیں نور کی آسماں نور کا — جدھر دیکھو اُدھر سماں نور کا!
بدن آئینہ سا دمکتا ہوا — گلِ باغِ خوبی مہکتا ہوا
وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بجا — وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا
درختوں کے سائے سے مہ کا ظہور — گرے جیسے چھلنی سے چھن چھن کے نور

سحر البیان میں معاشرتی قدروں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس دور کے رسم و رواج طرزِ معاشرت اور معیشت پر میرحسن نے بڑی تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ ایک جگہ شادی کا ذکر

کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اُترنے کی واں سمدھنوں کی پھبن — کھلے پھول جیسے چمن در چمن
گلوں میں پہنا نا وہ بلبل بیش کے ہار — سٹا سٹ وہ پھولوں کی چھڑیوں کی مار

اُس دور میں سمدھنوں کا خیر مقدم پھولوں کی چھڑیوں سے کیا جاتا تھا۔ اب معاشرت نے ایک دوسری کروٹ لے لی ہے، چھڑیاں غائب ہو چکی ہیں لیکن ہار کا رواج باقی ہے۔ میرحسن نے اپنے کرداروں کے منھ میں ایسی زبان دے دی ہے جو مراتب کا خیال دورانِ گفتگو میں رکھتی ہے اور موقع و محل کے لحاظ سے مناسب اور فطری ہوتی ہے۔ سحر البیان میں معاشرتی قدروں کو سمویا گیا ہے جس سے اس دور کی معاشرت، رسم و رواج وغیرہ کا پورا پورا پتا چل جاتا ہے۔ اس میں ذرا شک نہیں کہ میرحسن نے اس کو نظم کرنے میں اپنا خون پسینہ ایک کر دیا اور قادر الکلامی کا پورا پورا زور لگایا۔ ان کے بیان میں فی الحقیقت سحر ہے۔ چنانچہ ان کی مثنوی کو بجا طور پر سحر البیان کہنا چاہیے۔

ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا — کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
زبس عمر کی اس کہانی میں صرف — تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر — تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر
نہیں مثنوی ہے یہ اک پھلجھڑی — مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں — نہیں مثنوی ہے یہ سحر البیاں
رہے گا جہاں میں مرا اس سے نام — کہ ہے یادگارِ جہاں یہ کلام
ہر اک بات پر دل کو میں خوں کیا — تب اس طرح رنگیں یہ مضموں کیا

پروفیسر فرمان فتح پوری

"گلزارِ نسیم" کی نمایاں خصوصیات

"گلزارِ نسیم" ۱۲۵۴ھ میں مکمل ہوئی اور طبع ہوتے ہی اس کا نام "سحر البیان" کے مقابلے میں اور دیا شنکر نسیم کا نام میر حسن کے نام کے ساتھ لیا جانے لگا۔ حقیقت یہ ہے کہ لکھنوی دبستانِ شعر کی یہ پہلی طویل نظم ہے جو مثنوی اور قصہ دونوں کے فن پر بڑی حد تک پوری اترتی ہے۔ اس میں کردار نگاری، جذبات کی مصوری اور تسلسل بیان کی کم و بیش وہ سبھی خوبیاں موجود ہیں جو ایک افسانوی مثنوی کے لیے ضروری خیال کی جاتی ہیں۔ لیکن اس کی دلکشی کا راز دراصل اس کی رنگین بیانی، معنی آفرینی، کنایاتی اسلوب، لفظی صنائع اور ایجاز نویسی میں پوشیدہ ہے۔ ان اوصاف میں بھی اختصار و ایجاز کا وصف امتیازی نشان کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہ درست ہے کہ ایجاز و اختصار نے جہاں ایک طرف اس مثنوی کو بے مصرف اور بھرتی کے خیالات و اشعار سے پاک رکھنے میں مدد کی ہے، وہاں کہیں کہیں اغلاق و پیچیدگی بھی پیدا کر دی ہے۔ چنانچہ بعض جگہ داستان کے تسلسل میں رکاوٹ ہو گئی ہے اور بعض جگہ ربطِ کلام مجروح ہو گیا ہے جیسا کہ مولانا حالی نے "گلزارِ نسیم" کے ان اشعار پر اعتراض کیا ہے ؎

خوش ہوتے تھے طفلِ مہ جبیں سے — ثابت یہ ہوا ستارہ بیں سے
پیارا یہ وہ ہے کہ دیکھ اس کو — کہ پھر دیکھ نہ سکے گا کسی کو
نورِ آنکھ کا کہتے ہیں پسر کو — چشمک تھی نصیب اس پدر کو

آتا تھا شکار گاہ سے شاہ — نظارہ کیا پدر کا ناگاہ

پہلے دو شعر کے متعلق مولانا حالی کا خیال ہے کہ "ان میں جب تک کئی لفظ بڑھائے اور بدلے نہ جائیں تب تک ان کا مفہوم سیدھی طرح نہیں نکل سکتا اور پہلا مصرع دوسرے سے اور دوسرا تیسرے مصرعے سے چسپاں نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح تیسرے شعر میں جب تک دوسرے مصرعے کے الفاظ بدلے نہ جائیں کلام مربوط نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ ظاہر الفاظ سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ شاہ اور شخص ہے اور پدر اور شخص ہے حالاں کہ پدر اور شاہ سے ایک ہی شخص مراد ہے۔"

چکبست نے ان اعتراضات کا یہ جواب دیا ہے کہ "یہ اشعار مثنوی کے اصل نسخے کے مطابق نہیں ہیں اور کتابت کی غلطیوں کی وجہ سے یہ عیب پیدا ہو گیا ہے۔ پہلے شعر کا پہلا مصرعہ دراصل یہ ہے:

خوش ہوتے ہی طفلِ مہ جبیں سے

اس کے بعد چاروں مصرعے مربوط ہو جاتے ہیں۔ تیسرا شعر چکبست کے نزدیک واضح ہے اور چوتھے شعر کو اصل نسخے کے مطابق اس طور پر پڑھیں:

آتا تھا شکار گاہ سے شاہ — نظارہ کیا پدر نے ناگاہ

تو پھر کلام بے ربط نہیں رہتا۔"

چکبست کا خیال صحیح معلوم ہوتا ہے۔ حالی نے نسیم کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ چوں کہ وہ کلام کی سادگی اور صفائی ہی کو اس کا اصل حسن قرار دیتے تھے، اس لیے نسیم کی معنی آفرینی اور رنگینِ بیان کی داد نہ دے سکے۔ پوری مثنوی میں چھان بین سے ربطِ کلام کی ایسی چند مثالیں مل بھی جائیں تو گلزارِ نسیم کی عظمت پر حرف نہیں آتا۔ مجموعی طور پر مثنوی انتہائی اختصار کے باوجود کلام کی بے ربطی، ابہام، اشکال اور تعقید سے پاک ہے۔ یوں بعض مقامات پر زبان و بیان کی کمزوریوں سے نہ "سحر البیان" یکسر پاک ہے اور نہ "گلزارِ نسیم" بلکہ انسان کی کوئی تخلیق شاہکار ہونے کے باوجود سہو و خطا سے پاک نہیں ہو سکتی۔ اس لیے چند مثالوں کی مدد سے یہ کہنا کہ "گلزارِ نسیم" میں اس کے اختصار نے محض اغلاق پیدا کر دیا ہے درست نہیں ہے۔ اختصار و ایجاز کا فن جس حسن و خوبی سے "گلزارِ نسیم" میں

برتا گیا ہے، اُردو شاعری میں اس کی مثال نظر نہیں آتی۔ ایجاز کے لیے استعارات، کنایات، تلمیحات، اور بعض صنائع کا استعمال ناگزیر ہے۔ ان کے بغیر کلام کو بلیغ و مختصر بنانا مشکل ہے۔ لیکن ان تمام چیزوں کو کلام میں خوبصورتی سے برتنے کا سلیقہ سب میں نہیں ہوتا۔ اور اسی لیے صنعتیں اکثر زینتِ کلام کے بجائے اس کا عیب بن جاتی ہیں۔ نسیم میں چوں کہ تشبیہات و استعارات و کنایات و تمثیلات اور صنائع بدائع کے استعمال کا خاص سلیقہ ہے اس لیے ان کا کلام ایجاز و اختصار کا حامل ہوتے ہوئے بھی حسن و اثر سے عاری نہیں ہے۔ یوں تو نسیم نے پوری مثنوی اختصار نویسی کے فن کی پابندی کی ہے لیکن اس فن کا خاص کمال اس وقت نظر آتا ہے، جب وہ کردار ہم کلام ہونے کے باوجود دل کی کیفیت کو ڈھکائے چھپائے رکھنا چاہتے ہیں یا کسی گذرے ہوئے بڑے واقعے کو کسی اور کے سامنے دہرانا چاہتے ہیں۔ اس کی ایک اعلیٰ مثال بکاؤلی کے کردار میں نظر آتی ہے۔ پھول کے غائب ہوجانے کے بعد بکاؤلی مردانہ لباس میں زین الملوک کے دربار میں پہنچتی ہے اور اپنے کو پریشان و خستہ حال ظاہر کرکے ملازمت کرنا چاہتی ہے۔ چہرے سے نسوانی حسن و جمال اور شرم و حیا صاف نمایاں ہے۔ بادشاہ حال دریافت کرتا ہے۔ لیکن بکاؤلی اس ڈر سے کہ کہیں اس کا راز فاش نہ ہوجائے بات کو ٹالنا چاہتی ہے۔ بادشاہ سوال پر سوال کرتا ہے اور مفصل جواب چاہتا ہے۔ لیکن بکاؤلی اتنی ذہین و طباع ہے کہ چند لفظوں میں جواب دے کر مدعا کا اظہار کرتی ہے اور ایسی کوئی غیر ضروری بات درمیان میں نہیں آنے دیتی جس سے بادشاہ کو اس پر شبہ ہونے لگے۔ لیکن مختصر ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ بکاؤلی کے جوابات تسلی بخش نہیں ہیں یا یہ کہ ان میں حسن و اثر اور دل کشی کی کمی ہے۔ ان کی مختصر گفتگو میں بادشاہ کے جذبات کا وہ ارتعاش بھی ہے جو پری اور آدمی کے سامنے آجانے سے پیدا ہوگیا ہے اور غیرتِ نسوانی کے ساتھ بکاؤلی کا وہ خوف و ہراس بھی ہے جو اخفائے راز کی کوشش سے نمودار ہوا ہے۔ ثبوت کے طور پر چند شعر دیکھیے:

پوچھا کہ اے آدمی پری رو	انساں ہے پری ہے کون ہے تو؟
کیا نام ہے اور وطن کدھر ہے	ہے کون سا گل چمن کدھر ہے

دی اس نے صدا کہا بصد سوز	فرخ ہوں شہا میں ابن فیروز
گل ہوں تو چمن کوئی بتاؤں	غربت زدہ کیا وطن بتاؤں
گھر بار سے کیا فقیر کو کام	کیا لیجے چھوڑے گاؤں کا نام
پوچھا کہ سبب کہا قسمت	پوچھا کہ طلب کہا قناعت

ان اشعار میں واقعات و جذبات کی مصوری کی شان بھی ہے اور اختصار نویسی کے فن کا منتہائے کمال بھی موجود ہے۔

خوبصورت اختصار اور مصورانہ ایجاز کی ایک اور عمدہ مثال اس جگہ نظر آتی ہے جب صبح سویرے تاج الملوک بکاؤلی پر نظر کرکے مسکراتا ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ راجہ اندر بکاؤلی کو آدم زاد کی طرف راغب دیکھ کر ناراض ہوگئے تھے چناں چہ وہ روز رات کو بکاؤلی کو اپنی محفل رقص و سرود میں طلب کرتے سزا کے طور پر اس شعلہ رو کو آگ میں جلاتے اور رقص کراتے۔ ایک رات تاج الملوک بھی خاموشی سے بکاؤلی کے ساتھ ہولیا اور راجا اندر نے بکاؤلی کو نولکھا ہار انعام دیا تھا اسے پکھاوجی بن کر چرا لیا۔ بکاؤلی کو اس واقعہ کی کانوں کان خبر نہ ہوئی اور وہ سمجھتی تھی کہ تاج الملوک، اس کے مشاغل سے یکسر بے خبر ہے۔ چناں چہ اندر کی محفل سے واپس آکر جب تاج الملوک صبح سویرے اٹھا اور رات کا منظر یاد آیا تو وہ بکاؤلی پر نظر کرکے مسکرایا۔ بکاؤلی نے بے محل اور بے سبب مسکراہٹ کا سبب دریافت کیا۔ اس وقت تاج الملوک اور بکاؤلی کے درمیان جس رمز و کنایہ میں گفتگو ہوتی اس کا کمال دیکھیے:

ہنستے ہنستے کہا ہنسے کیوں	ہنستا نہیں کوئی بے سبب یوں
بولا وہ کہ خواب دیکھتا تھا	آتش پہ کباب دیکھتا تھا
بولی وہ کہ ہم بتائیں تعبیر	دل سوزی کرے گا کوئی دلگیر
بولا وہ کہ رات میں افق میں	خورشید تھا آتش شفق میں
بولی وہ کہ مہرِ شب و روز	عالم میں رہو گے رونق افروز
بولا وہ کہ اک مقام ہو تھا	گلزارِ خلیل روبرو تھا

بولی وہ بشر ہو تم دلاور ‏ سرسبز ہو تو م آتشی پر

بولا وہ کہ دیکھا اک شبستاں ‏ شعلہ ہوا انجمن میں رقصاں

بولی وہ کہ شعلہ میں پری ہوں ‏ جو ناچ سجا تو ناچتی ہوں

بولا وہ کہ جب ہوا اُجالا! ‏ بھتا سرِ انجمن سے بالا!

بالا سرِ انجمن کا کیا تھا ‏ وہ ہار تھا جو گلے پڑا تھا

گھبرائی پری کہ ہیں یہ کیا ہے ‏ بولا وہ کہ ہار نو لکھا ہے

کاندھے پہ تھا جس کے رات ٹولا ‏ پہچانتی ہو وہ طبلہ والا

مثنوی "گلزارِ نسیم" میں کئی ایسے مقامات آتے ہیں جہاں کرداروں کو گذشتہ داستانوں اور باتوں کو دہرانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ایسے موقعوں پر تکرار کی وجہ سے اثرِ کلام و بیان بے کیف و بے اثر ہو جاتا ہے۔ لیکن نسیم نے ایسے موقعوں پر بڑی احتیاط سے کام لیا ہے اور پچھلی روداد کو انتہائی اختصار کے ساتھ اس طور پہ دہرایا ہے کہ پوری داستان کی یاد بھی ذہن میں تازہ ہو گئی ہے اور تکرارِ مضمون کا عیب بھی نہیں ہونے پایا ہے۔ مثلاً تاج الملوک کو ایک حادثہ پیش آیا تھا کہ بکاؤلی کے والدین نے صحرائے طلسم میں مقید کر دیا تھا۔ کوئی صورت نجات پانے کی نہ تھی۔ یکایک تاج الملوک نے دو پرندوں کو یہ بات کرتے سنا کہ فلاں حوض میں یہ اثر ہے جو اس میں غوطہ لگائے گا آدمی سے طوطا بن جائے گا اور فلاں درخت کا لال پھل کھانے سے دوبارہ آدمی کے روپ میں آ جائے گا۔ اگر اس کا ہرا پھل کھایا جائے گا تو دولت ہاتھ آئے گی۔ اس کے چھال کی ٹوپی پہن لی جائے تو کوئی ہتھیار اثر نہ کرے گا۔ اس کی لکڑی کے اثر سے دشمن بھی دوست ہو جائیں گے اس کے پتّوں سے سارے زخم بھر جائیں گے اور اس کی گوند جب تک منہ میں رہے گی۔ آدمی کو بھوک پیاس نہ لگے گی۔ تاج الملوک نے پرندوں کی گفتگو پر کس طرح عمل کیا اور کیا نتیجہ مرتب ہوا۔ اگر داستان میں اس کی تفصیل دی جاتی تو مضمون میں تکرار پیدا ہو جاتی۔ اس لیے نسیم نے تاج الملوک کے سارے عمل کو دو شعروں میں اس طور پہ سمیٹ دیا ہے:

طوطا بن کر شجر پہ آ کر ‏ پھل کھا کے بشر کا روپ پا کر

پتّے پھل پھول چھال لکڑی ‏ اُس پیڑ سے لے کے راہ پکڑی

اس اختصار سے یہ فائدہ ہوا کہ سننے والا اس کے پہلے رونما ہونے والے واقعات و نتائج کو مقدرتِ شعری تصور کر کے پس منظر کا لطف لیتا ہے اور مضمون کی بے جا تکرار سماعت کو گراں بار نہیں کرتی۔

اسی طرح گلشن نگار میں جب بکاؤلی فرخ وزیر کی صورت میں زین الملوک اور اس کے چاروں بیٹوں کو ساتھ لے کر تاج الملوک سے ملنے آتی ہے اور جب باپ بیٹوں نے ایک دوسرے کو پہچانا ہے تو تاج الملوک نے گل بکاؤلی کی مہم کی ساری روداد باپ کے سامنے دہرائی ہوگی۔ اپنے چاروں بیٹوں کے قید ہونے، دلبر بیسوا کے ساتھ جوا کھیلنے، دیو کو حلوہ پکا کر کھلانے، محمودہ اور حمالہ تک چوہوں کی مدد سے فردوس تک سرنگ بنوانے اور گل بکاؤلی کو غائب کرنے کے واقعات بادشاہ کے سامنے ضرور بیان کیے ہوں گے۔ اب اگر ان واقعات کو داستان میں بھی واقعی دہرایا جاتا تو تکرار کا عیب داستان کو غیر دلچسپ اور بے اثر بنا دیتا۔ نسیم نے یہاں بھی اختصار نویسی کا کمال دکھایا ہے اور سارے واقعات و حالات کو اہم حوالوں اور کنایوں کی مدد سے ہمارے ذہن میں تازہ کر دیا ہے:

وہ جعل وہ ہار وہ غلامی ‏ وہ گھات وہ جیتنا تمامی

وہ دسترس اور وہ پائے مردی ‏ وہ بے کسی اور دشت گردی

وہ دیو کی بھوک اور وہ تقریر ‏ وہ حلوے کی چاٹ اور وہ تحریر

وہ سعی وہ دیونی کی صحبت ‏ محمودہ کی وہ آدمیت

تجویز کی وہ سرنگ کی راہ ‏ اور موشِ دوانیاں وہ دلخواہ

وہ سیرِ چمن وہ پھول لینا ‏ وہ عزمِ وطن وہ داغ دینا

وہ کور کے حق میں خضر ہونا ‏ وہ غولوں سے مل کے پھول کھونا

وہ بال کو آگ دکھانا ‏ وعدہ پہ وہ دیونی کا آنا

وہ نزہتِ گلشنِ نگاریں ‏ وہ دعوتِ بادشاہ و تمکیں

گذر اٹھا جو کچھ بیاں کیا سب　　　پنہاں تھا جو کچھ عیاں کیا سب

واقعہ نگاری بھی مثنوی کی خصوصیات میں شامل ہے بلکہ حالیؔ نے تو صرف واقعات و جذبات کی مصوری ہی کو منظوم داستان کا کمال ٹھہرایا ہے۔ لیکن جہاں اختصار نویسی کو حد درجہ ملحوظ رکھا گیا ہو وہاں واقعہ نگاری، محاکات کا پورا حق ادا نہیں کر سکتی۔ محاکات کے لیے اکثر واقعات کی جزئیات و تفصیلات سے بحث کرنا پڑتا ہے۔ بغیر اس کے خارج کی سچی تصویریں الفاظ میں اتارنا محال ہے۔ شبلیؔ کے مطابق محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ ظاہر ہے ایسی تصویروں کے لیے باریک بین مشاہدے اور گہرے مطالعے کے ساتھ ساتھ جزئیات نگاری کے سلیقے کی بھی سخت ضرورت ہے۔ "گلزارِ نسیم" کے مصنف میں ان چیزوں کی کمی نہ تھی لیکن جزئیات نگاری سے انھوں نے دانستہ گریز کیا اور ایجاز نویسی کو کمالِ فن تصور کیا اس لیے ان کے یہاں دشت و در، چاندنی رات، شادی بیاہ، جشن و جلوس، جنگل، پہاڑ اور شاہانہ ٹھاٹ باٹ کی ایسی مکمل تصویریں نہ بن سکیں جو میر حسنؔ کی خصوصیت ہے اور "سحر البیان" میں اکثر نظر آتی ہیں۔ لیکن اگر کسی ایسے واقعہ یا حالت کی تصویر کشی مقصود ہو جس میں خارجی دنیا کے ساتھ داخلی دنیا بھی شامل ہو یعنی واقعات و جذبات سے وابستہ ہوں تو پھر محض جزئیات نگاری سے محاکات کا حق پورا نہیں ہوتا۔ شاعرانہ محاکات کا کام اشیا کو صرف بجنسہٖ پیش کرنا نہیں بلکہ اس حیثیت سے پیش کرنا ہے کہ وہ ہمارے جذبات پر کیا اثر ڈالتی ہیں۔ اس لیے اس کی مصوری کے لیے متناسب الفاظ، وزن و آہنگ، ہر موقع کے لیے مخصوص لب و لہجہ، اشیا و اشخاص کی حالت اور نفسیات، ان کی نوعیت و فطرت پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔ شبلیؔ نے ان چیزوں کو محاکات کے دقائق میں شمار کیا ہے اور لکھا ہے کہ "ہر جگہ صرف جزئیات کے ادا کرنے سے محاکات نہیں ہوتی بلکہ مصوّر تصویر کے بعض حصّے خالی چھوڑ دیتا ہے لیکن اور اعضا یا اجزا کی تصویر اس خوبی سے کھینچتا ہے کہ دیکھنے والے کی نظر چھوٹے ہوئے حصّے کو خود پورا کر لیتی ہے"۔ اب اگر واقعہ نگاری اور محاکات کی اس خصوصیت کو ملحوظ رکھیں تو "گلزارِ نسیم" میں اس قسم کے محاکات کے

بعض اچھے نمونے اختصار نویسی کے بدولت مل جائیں گے۔ چند مثالوں سے اس امر کی وضاحت ہو سکے گی۔ بکاؤلی ایک آدم زاد یعنی تاج الملوک کے دامِ عشق میں گرفتار ہے۔ اس کی صحبت سے لطف اٹھا رہی ہے اور اسی لیے وہ ایک عرصہ سے راجا اندر کے دربار میں حاضر نہیں ہو سکی۔ بکاؤلی کی سہیلیوں اور دوسری پریوں کو اس بات کی خبر ہے کہ بکاؤلی کو ایک آدم زاد سے رغبت ہے۔ یہ سب سہیلیاں نوجوان ہیں۔ اکثر ہیں اجنبی جذبات سے آشنا ہیں لیکن چوں کہ وہ قومِ آتشی سے تعلق رکھتی ہیں اس لیے خاکیوں سے دل لگانے کو معیوب خیال کرتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ دوشیزاؤں کو یہ بات زیب نہیں دیتی کہ وہ معاشرت و اخلاق کے قوانین توڑ کر کسی سے ہم آغوشی کا لطف اٹھائیں۔ بکاؤلی کی سہیلیاں بکاؤلی کے معاشقے سے باخبر ہیں وہ جب آپس میں ایک دوسرے سے ملتی ہیں تو بعض بکاؤلی کے باؤلے پن پر مسکراتی ہیں اور بعض شرم و حیا سے نظر جھکا لیتی ہیں۔ لیکن شرم و حیا کی بنا پر ان میں یہ ہمت نہ تھی کہ وہ راجہ اندر یا اپنے سے کسی بڑے کے سامنے اس واقعہ کا ذکر کریں بکاؤلی کے اس معاشقے کے زمانے میں یہ ہوا کہ ــــ

اک شب راجہ تھا محفل آرا　　　یاد آئی بکاؤلی دل آرا

پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے　　　شہزادی بکاؤلی کدھر ہے

اندازہ کیجیے اس سوال کے بعد پریوں کا کیا حال ہوا ہوگا۔ ان شرم و حیا کی نوخیز پتلیوں کے منہ سے الفاظ کیوں کر نکلے ہوں گے۔ ان کی نسوانی شرم و حیا نے انھیں بکاؤلی کی شرمناک حرکت کو زبان پر لانے کی کیسے اجازت دی ہوگی۔ بکاؤلی کا حال معلوم ہے۔ لیکن کنواریوں میں عشق و محبت کے واقعات برملا بیان کرنے کی ہمت کہاں سے آئے۔ بڑا نازک موقع ہے وہ بیان کرنا چاہتی ہے لیکن زبان پر الفاظ نہیں آتے۔ ادھر شرم و حجاب مانع ہے، اُدھر راجا اندر سامنے ہے اور ان کے حکم کی تعمیل بہر حال کرنی ہے۔ اس کش مکش کی تصویر نسیمؔ نے جس بلاغت جامعیت اور اختصار کے ساتھ چند لفظوں میں کھینچ دی ہے وہ شاعرانہ محاکات کا ایک بلند پایہ نمونہ ہے۔

منھ پھیر کے ایک مسکرائی　　　آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی

چتون کو ملا کے رہ گئی ایک　　　ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

واقعات و جذبات کی ملی جلی ایک تصویر دیکھیے۔ بکاؤلی راجا اندر کے حکم سے نصف ہوگئی ہے اور ایک مٹی میں مقید کردی گئی ہے۔ تاج الملوک اس کی تلاش میں سرگرداں و پریشان ہے۔ کیا دیکھتا ہے کہ حوض میں کچھ شعلہ رو پریاں نہا رہی ہیں اور ان کی پوشاک حوض کے کنارے رکھی ہوئی ہے۔ تاج الملوک حوض کے کنارے جاتا ہے اور پریوں سے بکاؤلی کا سُراغ پوچھتا ہے۔ پریاں انکار کرتی ہیں۔ تاج الملوک خوب سمجھتا ہے کہ یہ بکاؤلی کی سہیلیاں ہیں اور انھیں ضرور اس کی خبر ہوگی۔ چناں چہ اسے شرارت سوجھی اور وہ پریوں کی پوشاک اٹھا لیتا ہے اور کہتا ہے کہ جب تک بکاؤلی کا پتا نہ بتاؤ گی پوشاک واپس نہ دی جائے گی۔ ان نوجوان شعلہ رخوں پر عجب وقت آن پڑا ہے، کب تک حوض میں نہاتی رہیں اور برہنہ کیسے حوض کے باہر آئیں اور کہاں جائیں۔ بدن چرائے ہوئے کبھی تاج الملوک کو غصّے سے مرعوب کرکے پوشاک واپس لینا چاہتی ہیں اور جب غصّہ سے کام نہیں چلتا تو انداز محبوبانہ کی آڑ لیتی ہیں۔ کوئی غمزہ و عشوہ سے تاج الملوک کو پوشاک کی واپسی پر رضامند کرنا چاہتی ہیں۔ کوئی تیغ ابرو چمکاتی ہوئی سامنے آتی ہے۔ ان تمام واقعات کو محاکات بنا کر نسیم نے پیش کردیا ہے اور ان کا شاعرانہ کمال یہ ہے کہ الفاظ کم سے کم استعمال ہوئے ہیں اور لب ولہجہ اور اندازِ بیان نے تصویر کو مکمّل و موثر اور دلکش بنا دیا ہے ؎

جب خوب وہ شعلہ رو نہائیں　　　باہر بصد آب و تاب آئیں
پوشاک دھری ہوئی نہ پائی　　　جانا کہ حریف نے اُڑائی
جھک جھک کے بدن چراتی آئیں　　　رُک رُک کے قدم بڑھاتی آئیں
دکھلائی کسی نے چشم جادو　　　چمکائی کسی نے تیغ ابرو
جھنجھلا کے کہا کہ لاؤ مانو　　　ہم کو بھی بکاؤلی نہ جانو

آخری شعر میں کس بلاغت کے ساتھ بکاؤلی کی کمزوری اور اپنے کردار کی پختگی کا حوالہ پریوں نے یوں دیا ہے۔ بھلا ایسے موقعوں پر لڑکیوں کی جو نفسیات ہوسکتی ہیں اور

جن جن انداز و اطوار سے وہ اس مضحکہ خیز شرارت سے چھٹکارا پاسکتی ہیں نسیم نے ان تمام نکات کا پورا پورا لحاظ رکھا ہے۔

بعض ایسی چیزوں کی تصویریں بھی "گلزارِ نسیم" میں آجاتی ہیں جن کا تعلق عام محسوسات و نظریات سے ہے اور جن کا کوئی مادی تصور ہمارے ذہن میں نہیں آسکتا لیکن نسیم چوں کہ ایک خلاق شاعر تھے اور غیر روح کو ذی روح اور غیر مرئی اشیا کو مرئی اشیا بنا کر پیش کرسکتے تھے اس لیے انھوں نے مجرد نظریات و خیالات کو بھی بعض جگہ مجسّم کر دکھایا ہے۔ مثلاً انھوں نے بکاؤلی کے رقص کا نقشہ اس طور پر کھینچا ہے ؎

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی　　　خود راگنی کھڑی ہوئی تھی

یہاں "راگنی" اگرچہ نظری شے ہے لیکن شعر کی فضا نے اسے مجسم کی صورت میں ہمارے سامنے پیش کردیا ہے۔

واقعات و جذبات کی مصوری کی مدد سے نسیم نے بعض کرداروں کو بہت دلچسپ اور جاندار بنا دیا ہے۔ حالاں کہ "گلزارِ نسیم" کے اکثر کردار حتیٰ کہ ہیرو تک مافوق الفطرت سے تعلق رکھتے ہیں اور اس لیے ان میں ہمارے لیے وہ نفسیاتی کشش نہیں رہ جاتی جس کے لیے سحرالبیان کے کردار ممتاز ہیں۔ پھر بھی گلزارِ نسیم کے بعض کردار مافوق سے تعلق رکھنے کے باوجود اسی کامیابی سے سامنے لائے گئے ہیں کہ ان افعال و جذبات عام انسانی زندگی سے منسلک ہوگئے ہیں۔ ہیرو کا کردار تو بعض وجوہ سے انسانی ہوتے ہوئے بھی عام انسانی فطرت سے جداگانہ ہیں۔ اس میں حرکت ہے، ہمّت ہے۔ وفاداری ہے۔ عشق و محبت کا جذبہ ہے۔ باپ سے، ماں سے اور بھائیوں سے محبّت ہے اور مصائب کو برداشت کرنے کی قوت ہے۔ اس لحاظ سے وہ ایک مثالی کردار ہے جس میں نیکیوں کے سوا کوئی برائی نہیں ہے۔ اس کی فطرت میں غصّہ اور نفرت کے عناصر بالکل نہیں ہیں۔ اس کے بھائی اس کے ساتھ کیا کیا ظلم کرتے ہیں نہ تو وہ ان سے خفگی کا اظہار کرتا ہے اور نہ کبھی ان سے انتقام لینے کی سوچتا ہے بلکہ ہر جگہ ہر موقع پر اُن کی مدد کرتا ہے۔ یہ چیز عام انسانی فطرت کے خلاف معلوم ہوتی ہے اور اسی لیے تاج الملوک کا کردار بہت سی خوبیوں کا حامل ہوتے ہوئے بھی ہمارے لیے کچھ زیادہ دلچسپ

نہیں اور نسیم نے اس کی کردار نگاری میں کوئی امتیاز بھی نہیں صرف کیا جس کی وجہ سے اس کی شخصیت کا کوئی جاذب نظر و دلکش پہلو ہمارے سامنے آسکے۔

داستان کی ہیروئن بکاؤلی کا کردار البتہ فطرت کے عین مطابق ہے اور نسیم نے اسے پیش بھی ایسے انداز میں کیا ہے کہ پورے قصے میں ہماری توجہ کا مرکز ہیرو سے زیادہ ہیروئن رہتی ہے۔ بکاؤلی کبھی محبوبہ، کبھی عاشق معشوق نما، کبھی بیٹی، کبھی رقاصہ، کبھی گھر کی مالکہ، کبھی بیوی اور کبھی سہیلی بن کر سامنے آتی ہے اور ان صفات و اوصاف کے ساتھ سامنے آتی ہے جو اس کی عمر اور ماحول کے عین مطابق ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کے کردار میں ہیرو کی طرح سادگی نہیں ہے وہ بگڑے ہوئے معاشرے کی نوخیز الھڑ لڑکی کی طرح لغزشوں کا شکار بھی ہوتی ہے عشق بھی کرتی ہے اور عشق میں ثابت قدم بھی رہتی ہے۔ غم سے غمگین اور خوشی سے خوش ہوتی ہے۔ فراق میں رو رو کاٹتی ہے اور وصل میں ہم آغوشی کا لطف اٹھاتی ہے۔ غصہ آتا ہے تو غضب ناک ہو جاتی ہے۔ غیرت آتی ہے تو حیا سے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ غرضیکہ بکاؤلی کا کردار متنوع اور عام انسان کی فطرت کے مطابق ہے۔ نسیم نے اس کی کردار نگاری اور اس کے جذبات کی مصوری میں شاعرانہ حسن کاری کا پورا لحاظ رکھا ہے۔ بکاؤلی سب سے پہلے ہمارے سامنے گل کے غائب ہو جانے پر آتی ہے۔ پھول کے فراق میں اس کے غم اور غصے کا کیا عالم ہے۔ اس کا اندازہ نسیم کے ان اشعار سے کیجیے ؎

دیکھا تو وہ گل ہوا ہے   کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے

گھبرائی کہ ہیں کدھر گیا گل   جھنجھلائی کہ کون دے گیا جل

ہاتھ اس کا اگر پڑا نہیں ہے   بو ہو کے گل اڑا نہیں ہے

نرگس تو دکھا کدھر گیا گل   سوسن تو بتا کدھر گیا گل

سنبل مرا تازیانہ لانا   شمشاد اسے سول پہ چڑھانا

ٹھہرائیں خواصیں صورت بید   اک ایک سے پوچھنے لگیں بھید

گل چیں کا جو ہائے ہاتھ ٹوٹا   غنچے کے منہ سے کچھ نہ پھوٹا

اور باد صبا ہوا نہ تبلا   خوشبو ہی سنگھا پتہ نہ تبلا

یہ صحیح ہے کہ اس قسم کے موقعوں کی سیدھی سادی نیچرل تصویروں میں جو سوز و گداز اور اثر میر حسن نے پیدا کیا ہے وہ مندرجہ بالا اشعار میں نہیں ہے لیکن یہ بالکل بے اثر بھی نہیں ہیں۔ صنعتوں کے التزام کے باوجود معنی آفرینی، نازک خیالی اور زبان و بیان کا لطف ان میں موجود ہے۔ غور کریں تو اس میں صرف رعایت لفظی نہیں ہے بلکہ ساتھ ساتھ محاورات کے استعمال کا بھی التزام کیا گیا ہے۔ ہوا ہونا، گل کھلنا، جل دینا، ہاتھ ٹوٹنا، منہ سے پھوٹنا وغیرہ ایسی برجستگی سے استعمال ہوتے ہیں کہ محض محاورہ بندی کا گمان بھی نہیں ہوتا پھر بھی اس میں سوسن، نرگس، شمشاد، سنبل، اور باد صبا اگرچہ بے جان چیزیں ہیں لیکن نسیم نے اپنے انداز بیان سے ان کو تشخص کر کے جاندار بنا دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے یہ پھول پھول اور پودوں کے نام نہیں ہیں بلکہ خواصوں اور خادماؤں کے نام ہیں۔ جن پر بکاؤلی غم و غصے کا اظہار کر رہی ہے۔

یہ بکاؤلی کے غصے کی تصویر تھی۔ اب تاج الملوک کے فراق میں اس کے اضطراب و اضمحلال کی کیفیت دیکھیے:

کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں   آنسو پیتی تھی کھا کے قسمیں

جامے سے جو زندگی کے تھی تنگ   کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ

یک چند جو گذری بے خور و خواب   زائل ہوئی اس کی طاقت و تاب

صورت میں خیال رہ گئی ہے وہ   ہیئت میں بے مثال رہ گئی ہے وہ

آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر   فانوس خیال بن گیا گھر

مولانا حالی لکھتے ہیں کہ اس بیان میں تیسرے شعر کے سوا باقی تین شعروں کا مطلب کچھ نہیں معلوم ہوتا اور بظاہر اس نے کوئی مطلب رکھا بھی نہیں۔ اس کو تو فقط یہ لطیفہ بیان کرنا مقصود ہے کہ کھانے کی جگہ قسمیں کھاتی تھی، پینے کی جگہ آنسو پیتی تھی، کپڑوں کے عوض رنگ بدلتی ہے۔ لیکن یہ رائے ان اشعار کے متعلق بہت سخت ہے۔ ان میں سے کوئی شعر بے معنی نہیں ہے۔ بقول چکبست نازک خیالی اور بلند پروازی جو کہ اعلیٰ درجہ کی شاعری کے جوہر ہیں ان اشعار میں موجود ہیں۔ ان میں بے کیف الفاظی نہیں ہے۔ بلکہ الفاظ کو سلیقے سے

برتا گیا ہے اور قوتِ متخیلہ کی مدد سے بیان کو دل کش و موثر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر حسن محاورہ اور روزمرہ کے بادشاہ ہیں، استعارہ و تشبیہ نسیم کا حصہ ہے۔

بکاؤلی کا ایک اور عالم قابلِ توجہ ہے۔ پس منظر یہ ہے کہ بکاؤلی " فرخ " کی حیثیت سے زین الملوک کے ہمراہ گلشن نگار میں تاج الملوک سے ملاقات کر چکی ہے اور خود تاج الملوک کی زبان سے پھول کو حمالہ اور محمودہ کی مدد سے چرائے جانے کی داستان سن چکی ہے۔ چنانچہ بکاؤلی فردوس پہنچ کر تاج الملوک کو خط لکھتی ہے اور اس کی بے وفائی کا گلہ کرتی ہے۔
تاج الملوک نے جواب میں لکھا ہے کہ ؎

حمالہ کو بھیج آ کے لے جائے   شاید مجھے زندہ پا کے لے جائے
بھیجا نہ تو جان لینا   آسان ہے یہاں بھی جان دینا

بکاؤلی ابھی خط پڑھ رہی تھی کہ حمالہ دیونی بھی پاس آ کر کھڑی ہو گئی۔ بکاؤلی کو گھر کی ملازمہ حمالہ کی سازش سے پھول غائب ہونے کا واقعہ شاید یاد آ گیا۔ چنانچہ اس نے انجان بن کر حمالہ سے سوال کیا ؎

پوچھا کہ اری تجھے خبر ہے   گلچیں مرا کون سا بشر ہے

حمالہ دنیا دیکھی، تجربہ کار، عمر رسیدہ اور گھاگ ملازمہ ہے اس قسم کے سوال سے کہاں کھلنے والی تھی۔ چنانچہ اس نے جس خاکسارانہ، مودبانہ اور معصومانہ لہجہ میں بکاؤلی کا منہ بند کرنے کی کوشش کی ہے اس کی تصویر دیکھنے کے لائق ہے ؎

وہ صدقے ہوئی کہاں بلاؤں   بے دیکھے کسی کا نام کیا لوں

بکاؤلی کو حمالہ کی شرارت کی پوری خبر تھی اور اس نے یوں ہی تجاہلِ عارفانہ سے سوال کر دیا تھا۔ ظاہر ہے کہ حمالہ کے اس دلیرانہ اور مکارانہ جواب سے اُس کے تن بدن میں آگ لگ گئی ہوگی۔ اب ذرا بکاؤلی کے اس غضبناک غصے کی تصویر نسیم کے لفظوں میں دیکھیے۔ کیسی برجستہ، نفسیاتِ نسواں کے مطابق موثر اور دل کش ہے ؎

یہ سن کے وہ شعلہ ہو بھبھوکا   بولی کہ تجھے لگاؤں لوکا!

تیرا ہی تو ہے فساد مردار   داماد کو گل دیا مجھے خار
گل نقب کی راہ لے گیا چور   زندہ کروں اس موئے کو در گور

یہ بکاؤلی کے حقیقی غصہ کی تصویر ہے اور عورت کی ایک خاص نفسیات کی عکاسی کرتی ہے۔ اب ذرا اس کے بناوٹی غصہ، چھیڑ چھاڑ، مہر اور پیار محبت سے مغلوب، ناراضگی کا نقشہ دیکھیے۔ گل بکاؤلی کی چوری کے بعد بکاؤلی و تاج الملوک پہلی مرتبہ ملتے ہیں۔ جذباتِ عشق کا اظہار کرنے، دل کی بات کہنے اور نیاز و ناز کے انداز میں شکوہ شکایت کرنے کا موقع پہلی دفعہ مل رہا ہے۔ بکاؤلی پھول چرانے کے واقعہ کا ذکر کر کے تاج الملوک کے چٹکیاں لیتی ہے۔ شرارت واقعی تاج الملوک سے تھی لیکن اسے کیا معلوم تھا کہ جس کا پھول چرا کے غم و غصہ میں مبتلا کیا جا رہا ہے وہی ایک دن گلے کا ہار بن جائے گی۔ اب اُسے اپنی حرکت پر ندامت محسوس ہوتی ہے اور ادھر بکاؤلی کا یہ عالم ہے کہ جملے پر جملے کستی جا رہی ہے۔ اس سارے واقعے کو نسیم نے ایسی خوبصورتی سے نظم کر دیا ہے کہ بکاؤلی کی چھیڑ چھاڑ اور بناوٹی غصے کی تصویر نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے ؎

بولی وہ پری بصد تامل   کیوں جی تمھیں لے گئے تھے یہ گل
کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو   میری طرف اک نظر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمھاری   فرمائیے کیا سزا تمھاری

یہاں تیسرے شعر کے آخری مصرعے کے ٹکڑے " فرمائیے " میں حشو گریہ کا عیب نہیں ہے بلکہ طنز کو بھرپور بنانے کے لیے قصداً یہ ٹکڑا لایا گیا ہے۔ دوسرا شعر برجستہ اور اقتضائے حال کے عین مطابق ہے۔ لب و لہجہ انتہائی موثر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تین شعروں میں جذبات و معاملات کی ایک وسیع دنیا سمٹ آئی ہے۔

لیکن اس غم و غصہ اور عشق و محبت کے ساتھ بکاؤلی میں نسوانی شرم و حیا بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ بگڑے ہوئے معاشرے نے اگرچہ اس میں خلوتوں میں زندگی کا لطف و عیش لوٹنے کی جسارت پیدا کر دی ہے، لیکن جلوتوں میں کھیل کھیلنے کی اس میں ہمت نہیں ہے۔ جذباتِ محبت سے سرشار ہونے کے باوجود اسے حیاداری کا پاس رہتا ہے۔ چنانچہ جب اُسے

اس کے ہاں شادی کا پیغام دے کر تاج الملوک کی تصویر دکھاتی ہے تو وہ شرم و حیا سے کٹ کر رہ جاتی ہے۔ نسیم نے اس کی اس کیفیت کی تصویر یوں کھینچی ہے۔

اقرار میں تھی جو بے حیائی   شرمائی، لجائی، مسکرائی

مختصر یہ کہ نسیم نے بکاؤلی کے کردار اور اس کے جملہ اوصاف و جذبات کو بڑی خوش سلیقگی سے پیش کیا ہے۔ دراصل بکاؤلی کی شخصیت و کردار ہی جاذبیت و کشش نے پوری داستان کو سنبھالا دیا ہے ورنہ شاید یہ داستان اتنی موثر و دلکش نہ ہو سکتی۔ نسیم نے بعض کرداروں کی ترجمانی میں چوک بھی ہوئی ہے۔ مثلاً داستان کے آغاز میں انھوں نے زین الملوک کے چاروں بیٹوں کو ذہین و ذکی بتایا ہے۔

خالق نے دیے تھے چار فرزند   دانا عاقل ذکی خرد مند

لیکن ان کے کردار و اعمال نے آگے چل کر ان اوصاف کی تکذیب کر دی ہے۔ یہ چیز شخصیت نگاری کے اصول کے منافی ہے۔ شاید حالی نے اس پر اعتراض بھی کیا ہے لیکن ایسی چیزیں شاذ و نادر ہیں اور اس قسم کی اِکّا دُکّا کمزوریوں سے "سحر البیان" بھی پاک نہیں ہے۔ میر حسن نے بے نظیر کے پیدا ہوتے ہی اسے "دو شہ" کا خطاب دیدیا ہے۔ یہ بات خلافِ واقعہ ہے۔ بحیثیتِ مجموعی "گلزارِ نسیم" میں کردار و جذبات کی مصوری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ صرف یہ کہ وہ میر حسن کی طرح سادہ اور بے تکلف نہیں بلکہ ان پر کنایات و تشبیہات و استعارات کا خوب صورت پردہ پڑا ہوا ہے۔ لیکن یہ پردہ بہت دبیز یا بہت چمکیلا نہیں ہے۔ اس سے نہ نظریں خیرہ ہوتی ہیں اور نہ ان کے جلوؤں سے محروم رہتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو "گلزارِ نسیم" کے یہ اشعار نہ تو ضرب المثل بنتے اور نہ ہم ان سے آج تک لطف اندوز ہو سکتے۔

کیا لطف جو غیر پردہ کھولے   جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے
غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجیے   دُکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجیے
انسان و پری کا سامنا کیا   مٹھی میں ہوا کا باندھنا کیا
آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیجیے   جاتا ہو تو اس کا غم نہ کیجیے

ہوتا ہے وہی جو خدا چاہے   مختار ہے جس طرح بنا ہے

بعض جگہ نسیم نے نزاکتِ خیال کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے چند اشعار دیکھیے۔ نازک خیالی کا جو کمالِ فن اس میں پوشیدہ ہے وہ کہیں مشکل سے ملے گا۔ پھر لطف یہ ہے کہ یہ اشعار شاعرانہ تصویر کشی اور اثر خیزی کے رمز سے الگ نہیں ہیں۔

جو نخل تھا سوچ میں کھڑا تھا   جو برگ تھا ہاتھ مل رہا تھا
آنے لگے بیٹھے بیٹھے چکر   مانوس خیال بن گیا گھر
جاگی مرغِ سحر کے غل سے   اٹھی نکہت سی فرشِ گل سے
چھالے پڑے گال اگر چھوئے ہوں   کالے ڈسیں بال اگر چھوئے ہوں
سیّاح کو کیا قرار سے کار   شبنم نہیں جاں گزیں گلزار
وہ ناچنے کی کیا گھڑی ہوئی تھی   تھرّا گئی گھڑی ہوئی تھی

"گلزارِ نسیم" کے اسلوب کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں رعایتِ لفظی کی کثرت ہے۔ آج کل عام طور پر رعایتِ لفظی کو کلام کا عیب قرار دیا جاتا ہے اور اس کا نام آتے ہی امانت و قلق اور بعض دوسرے لکھنوی شعراء کے توسط سے بے کیف کلام کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔ لیکن "گلزارِ نسیم" کے مطالعہ کے وقت یہ بات ضرور ذہن میں رکھنی چاہیے کہ نسیم کے زمانے میں یہ صنعتیں خاص طور پر مراعات النظیر، حسنِ تعلیل، تضاد اور تجنیس و لف نشر جو نسیم کے گلزار میں اکثر ملتی ہیں۔ لازمۂ شعر و محاسنِ کلام میں شمار ہوتی تھیں۔ دوسرے یہ کہ رعایتِ لفظی بذاتِ خود عیب نہیں ہے۔ اظہارِ خیال اور شاعرانہ اظہارِ خیال کے بغیر تو اس کا کام ہی نہیں چلتا۔ لیکن جہاں صرف الفاظ کی رعایت مقصود ہو اور معنی معدوم ہوں وہاں رعایتِ لفظی بدترین عیب کہلائے گی۔ "گلزارِ نسیم" میں بھی اسی قسم کی مثالیں ملتی ہیں اور کسی بھی شاعر کا کلام اس سے پاک نہیں ہے۔ لیکن نسیم کا کمال یہ ہے کہ اگر انھوں نے مناسبِ لفظی کو شروع سے آخر تک برتا ہے پھر بھی ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں الفاظ کے گورکھ دھندے کو بالخصوص ملحوظ رکھا گیا ہے۔ چکبست کا خیال صحیح ہے کہ مناسب

الفاظ کا لطافت کے ساتھ نباہنا دشوار ہے۔ نسیم کو اس رنگ میں ید طولیٰ حاصل ہے۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے وہ کام لیا ہے کہ کلام کی رونق دوبالا ہو گئی ہے۔

ذیل کے چند اشعار دیکھیے۔ ان میں رعایت لفظی ہے۔ الفاظ کی جادوگری ہے۔ لیکن جب تک کوئی شخص ہماری توجہ اس طرف مبذول نہ کرائے ہمیں اس امر کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ ان میں مراعات النظیر یاسی اور صفت لفظی کا اہتمام کیا گیا ہے۔

سودا ہے مری بکاولی کو
ہے چاہ بشر کی باؤلی کو

سختی سہی پاکڑی اٹھائی
افتاد تھی جو پڑی اٹھائی

مجنوں ہو اگر فسد لیجیے
سایہ ہو تو دوڑ دھوپ کیجیے

بالا ہے مفارقت سے انجام
دانا ہے تو مجھ سے لے دام

پردے سے نہ دایہ نے نکالا
پتلی سا نگاہ رکھ کے پالا

اور بادِ صبا ہوا نہ تبلا
خوشبو ہی سنگھا ہوا نہ تبلا

گلچیں کا جو ہاے ہاتھ ٹوٹا
غنچے کے بھی منہ سے کچھ نہ چھوٹا

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری
ثمرہ ہے قلم کا حمد باری

اس نے تو گلِ ارم بنایا
لوگوں کو شگوفہ ہاتھ آیا

یہ رنگ "گلزارِ نسیم" پر غالب ہے اور اس امر کا پتا دیتا ہے کہ نسیم نے اپنے استاد آتش ہی کے مقولے کے مطابق الفاظ کو نگینوں کی طرح جڑا ہے اور شاعری سے مرصع سازی کا کام لیا ہے۔ نسیم نے ان اصولوں کو دانستہ برتا ہے۔ مسلسل برتا ہے اور ایسے سلیقے سے برتا ہے کہ دوسرے اُردو شاعر سے ان کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ ان کا اپنا الگ رنگ ہے "سحر البیان" سے الگ اور اُردو کی تمام مثنویوں سے الگ۔ اس رنگ میں شاید تاثیر نہ ہی لیکن لطفِ سخن کا اور سارا سامان میسر ہے۔

سید صفی مرتضیٰ

نظمِ جدید کا ارتقاء

نظم کا لفظ نثر کے مقابلے میں بھی بولا جاتا ہے۔ یعنی کلام غیر موزوں کو نثر کہتے ہیں اور کلام موزوں کو نظم۔ اس اعتبار سے قصیدہ، غزل، مثنوی، مرثیہ، رباعی، قطعہ اور تمام دیگر اصناف سخن نظم کے تحت میں آتی ہیں۔ لیکن نظم کے ساتھ جب جدید کا لفظ استعمال ہوتا ہے تو اس سے مطلب وہ شاعرانہ تخلیق ہوتی ہے جو مسلسل اور مربوط ہو اور جس کے اندر صرف ایک خیال پیش کیا گیا ہو، چوں کہ اس قسم کی تخلیق دیگر اصنافِ سخن کے مقابلہ میں بعد کو وجود میں آئی ہے اس لیے جدید کہی جاتی ہے۔

اگرچہ نظم جدید کی جدت میں کوئی شبہ نہیں لیکن اس کے ابتدائی آثار دکنی دور ہی سے ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ دکنی شعرا کی مثنویات کے ٹکڑے مسلسل نظموں کا کام دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ محمد قلی قطب شاہ نے بھی متعدد نظمیں لکھی ہیں۔ اس طرح دلی کے ابتدائی دور میں فائز اور حاتم کی نظمیں ملتی ہیں لیکن نظم جدید کی اصل ابتدا نظیر اکبر آبادی سے ہوتی ہے۔

نظیر اکبر آبادی نے اُردو نظم کو بہت کچھ دیا۔ انھوں نے زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی اس طرح زبان کی بھی وسعت ہوئی اور شاعری کو عام زندگی سے قریب کر دیا۔ آگرہ کی شہری زندگی کو انھوں نے اجاگر کیا۔ وہاں کے تہوار اور میلے دلچسپ انداز میں لکھے۔ انھوں نے تاج محل سے لے کر آگرہ کی ککڑی تک کا ذکر کیا ہے۔ نظیر نے عوام پسند موضوعات کو اپنی شاعری کی بنیاد قرار دیا۔ انسانی مساوات کا عقیدہ ان کی شاعری

کا ایک نمایاں رخ ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد کا زمانہ جو اُردو ادب کی تاریخ میں دورِ جدید کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اس دور میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا الطاف حسین حالی کا نام اُردو نظم کے معماروں میں اہمیت رکھتا ہے۔ ان حضرات نے زمانہ کے تقاضوں کو سمجھا اور شاعری کو ذریعۂ تفریح کے بجائے قومی ترقی کا آلہ بنایا اور مختلف موضوعات پر نظمیں لکھیں ۱۸۷۴ء میں آزاد نے لاہور میں کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں ایک مشاعرہ کی بنیاد ڈالی جس میں غزل کے لیے مصرعِ طرح دینے کے بجائے نظم کا موضوع دیا جاتا تھا۔ مولانا حالی بھی آزاد کے شریکِ کار رہے۔ ان حضرات کی کوششوں اور کاوشوں کا یہ اثر ہوا کہ نظم جدید کے لیے وہ راہیں نکل آئیں کہ کچھ ہی دنوں میں ایسا محسوس ہوا کہ نظموں نے غزلوں کی جگہ لے لی ہے۔ آزاد کا مجموعۂ نظم اور حالی کی نظمیں اس دور کا گراں بہا ذخیرہ ہیں۔

آزاد اور حالی کے بعد اسمٰعیل میرٹھی نے مختلف موضوعات پر بچوں کے لیے نظمیں لکھیں۔ جو زبان کی سادگی اور شگفتگی میں اپنا خاص مقام رکھتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ مختلف تجربے بھی ہوئے۔ غیر مقفیٰ نظمیں بھی لکھی گئیں۔ دوسری زبانوں کی نظموں کے ترجمے اُردو نظموں میں کیے گئے۔ ردیف و قافیہ کی پابندی ترک کر کے بے قافیہ اور بے ردیف کی نظمیں لکھی گئیں اس طرح موضوع کے ساتھ ظاہری ہیئت میں تبدیلیاں قبول کی گئیں۔ شوق قدوائی، نظم طباطبائی، بے نظیر شاہ، بیاں میرٹھی، جوالا پرشاد برق، درگا سہائے سرور، عظمت اللہ خاں، اس دور کی نمایاں شخصیتیں ہیں۔

اسی عہد کی اہم شخصیت اکبر الٰہ آبادی تھے جنھوں نے ظرافت اور مزاح کا رنگ اختیار کیا اور اپنے مخصوص رنگ میں زندگی کے اہم حقائق بیان کیے۔ انھوں نے سرسید اور حالی کے برخلاف مغربی تہذیب اور مغربی معاشرت کے خلاف آواز بلند کی۔ اسلام کی عموماً اور پردہ کی خصوصاً حمایت ان کی شاعری کا موضوع تھا۔ اس طرح نظم میں طنز و مزاح بھی شامل ہو گیا جو خاص اکبر کا کارنامہ ہے۔

لکھنؤ میں چکبست نے قلم اٹھایا اور مختلف شکلوں میں نظمیں لکھیں۔ چکبست کی شاعری

دل میں وطنی اور قومی جوش پیدا کرتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب، ہندوستانی لیڈروں کے مرثیے، ہندوستانی تلمیحات، ہندوستانی تشبیہ و استعارے شامل کر کے مجموعی حیثیت سے نظموں میں ہندوستانیت کی تصویر کھینچی۔

اس دور کے تمام شعرا میں اقبال کا درجہ سب سے بلند ہے یوں تو سب ہی اساتذہ نے اپنے مخصوص اور منفرد رنگ میں اُردو نظم کو لکھا اور سنوارا، مگر اقبال نے زمینِ نظم کو آسمان بنا دیا۔ ان کے موضوعات بھی دیگر شعرا کے مقابلے میں وسیع تھے۔ ان کی نگاہ عمیق تھی اور مطالعہ وسیع۔ ان کا نقطۂ نظر فلسفیانہ تھا اور ان کا پیام گرمیِ محبت کا امین۔ اقبال کے قلم نے حیات و کائنات کے چہرے سے نقاب اٹھا کر اُردو شاعری کو ایسے اسرار و رموز سے آشنا کر دیا جو ابھی تک حجاب میں تھے۔ خودی اور بے خودی کا فلسفہ انھوں نے اپنی نظموں میں پیش کیا۔ زندگی اور دنیا سے نفرت کے بجائے زندگی سے محبت اور عمل کی ترغیب دی، شاعری کا مقصد قومی زندگی کو قرار دیا۔

اسی عہد میں مولانا صفی، سیماب اکبرآبادی اور تلوک چند نے شہرت نظم نگاری میں حاصل کی۔

پہلی جنگِ عظیم کے بعد ہندوستان کے سیاسی حالات بدلے اور طرح طرح کے اقتصادی اور معاشرتی مسائل پیدا ہو گئے۔ عوام میں سیاسی شعور بڑھا اور آزادی کا جذبہ تیز ہوا۔ نوجوان شعرا نے سیاسی اور انقلابی نظمیں لکھنا شروع کیں۔ ان میں سرِ فہرست جوش کا نام آتا ہے جنھیں شاعرِ انقلاب کے نام سے موسوم کیا گیا۔ یہ رنگ ۱۹۳۶ء سے جوش نے اختیار کیا۔ اختر شیرانی نے بھی سیاسی رنگ کی نظمیں لکھیں۔

دورِ جدید کے مشہور نظم نگار شعرا میں فراق، ساغر، مجاز، جذبی، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، اختر الایمان، ڈاکٹر تاثیر وغیرہ ہیں۔

اس طرح نظمِ جدید نے مناظرِ قدرت، قومی مضامین، حب الوطنی، فلسفہ، طنز و مزاح، انقلاب کے لیے تیاری، سب ہی مضامین کو اپنے اندر جذب کر لیا اور زمانے کے تقاضوں کو سامنے رکھ کر ہر رنگ پیش کیا۔

پروفیسر نورالحسن نقوی

اقبال کے فکری سرچشمے

اقبال ہماری زبان کے مفکر شاعر ہیں۔ وہ اس پر ساری زندگی اصرار کرتے رہے کہ میں شاعر نہیں پیغامبر ہوں اور اپنی شاعری کے ذریعے اپنے افکار و خیالات اپنی قوم تک پہنچانا چاہتا ہوں۔ گویا انھیں اپنی شاعری سے زیادہ اپنے فلسفے پر ناز تھا اور یہ ناز کچھ بے جا بھی نہیں۔ فلسفہ زمانۂ طالب علمی سے ان کا محبوب مضمون رہا۔ پروفیسر آرنلڈ کی مشفقانہ رہنمائی نے اس شوق کو جلا بخشی۔ اعلا تعلیم کے لیے یورپ گئے تو وہاں بلند پایہ مفکرین سے فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔ اس کے بعد علمائے شرق و غرب کے تمام اہم نظریات کا انھوں نے گہری نظر سے مطالعہ کیا لیکن ساری دنیا کے درد کا درماں اور تمام مصائب کا علاج انھیں قرآن کریم میں نظر آیا۔ مولانا ابوالاعلیٰ مودودی نے درست فرمایا ہے کہ وہ جو کچھ دیکھتے تھے قرآن کی نظر سے دیکھتے تھے اور جو کچھ سوچتے تھے قرآن کے دماغ سے سوچتے تھے۔ انھوں نے سارے نظریات کو اسی کسوٹی پر پرکھا۔ جسے مطابق قرآن پایا اُسے سینے سے لگا لیا۔ جسے خلاف قرآن پایا اسے ٹھکرا دیا۔ ان کا یہ دعویٰ کہ میرے کلام کا کوئی حرف قرآن سے باہر نہیں حرف بحرف درست ہے۔

ان سرچشموں کا سراغ لگانا بہرحال ضروری ہے جن سے فکرِ اقبال سیراب ہوتی رہی اور ان کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ جن مفکرین سے اقبال نے فیض اٹھایا ان سب کا ذکر کرنے کے لیے ایک ضخیم کتاب درکار ہے۔ ان میں سے جو بے حد اہم ہیں اُن کا اس مختصر مضمون میں اختصار کے ساتھ ذکر کیا جاتا ہے۔

مجدّدالف ثانیؒ: شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانیؒ سے اقبال کو ایسی عقیدت تھی کہ وہ ان کو "ہند میں سرمایۂ ملت کا نگہبان" کہہ کر یاد کرتے ہیں۔ جس خاک میں شیخ محوِ استراحت ہیں اس کا رتبہ اقبال کے نزدیک یہ ہے کہ "اس خاک کے ذروں سے ہیں شرمندہ ستارے"۔ ان کی وفات سے تین سو سال بعد بالِ جبریل کی ایک غزل میں اقبال اس مردِ مجاہد اور ملت کے سرفروش کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں۔ اس غزل کا ایک ایک شعر اشارہ کر رہا ہے کہ آج پھر اسلام کو ایک ایسے ہی فرزند کی ضرورت ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی — ہاتھ آجائے مجھے میرا مقام اے ساقی
تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند — اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی
میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی — شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی
شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی — رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی
سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات — ہو نہ روشن تو سخن مرگِ دوام اے ساقی
تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ — تیرے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی

اقبال کی اس عقیدت مندی کا راز یہ ہے کہ ایک بار جب ہندوستان میں اسلام مسلمان فرماں رواؤں کے ہاتھوں خطرے میں تھا تو وہ اس کے تحفظ کے لیے اپنی جان کی پروا کیے بغیر سینہ سپر ہو گئے اور اس میں کامیاب ہوئے۔ شیخ احمد سرہندیؒ اپنی نوجوانی کے زمانے میں مغل دارالسلطنت آگرہ پہنچے۔ یہ شہنشاہ اکبر کا زمانہ تھا۔ اکبر بلاشبہ ایک مستحکم اور ہر دلعزیز حکومت قائم کرنے میں کامیاب ہو گیا تھا لیکن اس کوشش میں اسلام کو زبردست نقصان پہنچا تھا۔ حق پرست علماء کو سخت سزائیں دی جا رہی تھیں۔ تن پرور اور مصلحت اندیش اہلِ علم بادشاہ کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے دین فروشی پر کمربستہ تھے۔ ایسی صورت میں مسلم اہلِ علم نے فرار کا راستہ اختیار کیا۔ محی الدین ابن عربی کا فلسفہ وحدۃ الوجود اس میں معاون ثابت ہوا۔ یہ عقیدہ عام ہو گیا کہ یہ کائنات محض فریبِ نظر ہے۔ ہر شے کو آخر کار ذاتِ باری میں جذب ہو کر فنا ہو جانا ہے۔ اس نظریے سے رہبانیت، بے عملی اور تقدیر پرستی کو فروغ ہوا۔ ایسے میں خود غرضوں اور مصلحت پرستوں کی بن آئی۔ انھوں نے اکبر کو خلیفۃ الزماں کے منصب پر فائز کر دیا۔

اس کے لیے فیضی نے فارسی میں منظوم خطبۂ جمعہ تصنیف کیا۔ بدعات کا دور دورہ ہوا اور اسلامی تعلیمات ترک کی جانے لگیں۔ حد یہ کہ بادشاہ کو تعظیمی سجدہ کر کے اسے خدا کا رتبہ دینے کی کوشش کی گئی۔ جہاں گیر کے عہدِ حکومت میں شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی کو حکم دیا گیا کہ بادشاہ کو تعظیمی سجدہ کریں مگر انھوں نے صاف انکار کر دیا۔ اس کی پاداش میں انھیں سخت سزائیں برداشت کرنی پڑیں مگر ان کے قدم متزلزل نہ ہوئے۔ شیخ کے مزار پر حاضری کے بعد اقبال نے جو اشعار کہے ان میں اس واقعے کا ذکر نہایت فخر اور شکر گذاری کے ساتھ کیا ہے:

حاضر ہوا میں شیخ مجدد کی لحد پر — وہ خاک کہ ہے زیرِ فلک مطلعِ انوار

اس خاک کے ذروں سے ہیں شرمندہ ستارے — اس خاک میں پوشیدہ ہے وہ صاحبِ اسرار

گردن نہ جھکی جس کی جہاں گیر کے آگے — جس کے نفسِ گرم سے ہے گرمیِ احرار

وہ ہند میں سرمایۂ ملت کا نگہباں — اللہ نے بروقت کیا جس کو خبردار

کی عرض یہ میں نے کہ عطا فقر ہو مجھ کو — آنکھیں مری بینا ہیں و لیکن نہیں بیدار

صرف یہی نہیں کہ شیخ احمد نے بادشاہ کو سجدہ کرنے سے انکار کر دیا بلکہ جو طوفان اسلام کو بہالے جانا چاہتا تھا اس کے آگے ایک مضبوط حصار باندھ دیا اور ایک ایسی محکم فکری بنیاد فراہم کر دی جس پر اقبال فلسفۂ خودی کی عمارت تعمیر کرنے میں کامیاب ہو سکے۔

ملت کی رگ و پے میں فلسفۂ وحدت الوجود کی آڑ لے کر ایک زہر سرایت کرتا جا رہا تھا۔ شیخ نے اس فلسفے کو رد کر دیا۔ انھوں نے ارشاد فرمایا کہ انسان کی ذات کا باری تعالیٰ کی ذات میں پیوست ہو جانا کسی طرح ممکن نہیں کیوں کہ کائنات اور خدا کا باہم اتصال امرِ محال ہے۔ انسان جب خدا سے لو لگاتا ہے تو ایک ایسی منزل بھی آتی ہے جب اسے احساس ہوتا ہے کہ نہ اس کی اپنی ہستی باقی رہی اور نہ کائنات کی کوئی اور شے۔ بس ہر طرف اللہ ہی اللہ ہے مگر ایسا محسوس ہوتا ہے حقیقت یہ نہیں ہوتی۔ اس کی مثال ایسی ہے کہ سورج کی روشنی میں ستارے اور چراغ کی لو نظروں سے اوجھل تو ہو جاتے ہیں، فنا نہیں ہوتے۔ اس کیفیت کا نام وحدت الشہود ہے۔ اقبال نے اس نظریے کو تسلیم کیا اور اسی پر فلسفۂ خودی کی بنیاد رکھی۔

دوسری اہم بات یہ کہ شیخ احمدؒ علم و عقل پر الہام و وجدان کو ترجیح دیتے تھے۔ اقبال بھی یہی راستہ اختیار کرتے ہیں۔ وہ عقلِ مصلحت اندیش کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اس عشق کے قائل ہیں جو خطروں سے کھیلتا ہے اور وقت آنے پر بلا تامل آگ میں کود پڑتا ہے۔

اقبال کی طرح شیخ بھی عاشقِ رسولؐ تھے اور سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی کو ایسا نمونہ خیال کرتے تھے جس کی پیروی دنیاوی و عقبیٰ دونوں میں سربلندی و سرفرازی کا باعث ہے۔ دونوں تصوف و طریقت کے قائل ہیں مگر قرآن و سنت سے ذرا سا انحراف بھی انھیں گوارا نہیں۔ بدعت کا فتنہ دونوں کے نزدیک دین کا دشمن ہے اور اس کا سر کچلنا ضروری ہے۔

مسلمان علما ایسے فروعی مسائل میں الجھے ہوئے تھے: کہ ابنِ مریم مر گیا یا زندۂ جاوید ہے/ ہیں صفاتِ ذاتِ حق، حق سے جدا یا عینِ ذات ہے/ آنے والے سے مسیح ناصری مقصود ہے/ یا مجدد جس میں ہوں فرزندِ مریم کے صفات/ ہیں کلام اللہ کے الفاظ حادث یا قدیم ہے/ امتِ مرحوم کی ہے کس عقیدے میں نجات؟ اقبال اپنے زمانے میں اور ان سے تین سو سال قبل شیخ احمدؒ اپنے زمانے میں علما کے اس رویے کو مہلک خیال کرتے تھے دونوں کی خواہش تھی کہ ان مسائل میں نہ الجھیں اور وقت کے تقاضے کا مثبت انداز میں جواب دیں۔

اس نہج و توحید سے اقبال نے کسب نور کیا۔ دینِ اسلام کی سرفرازی کے لیے جو کام شیخ احمد مجدد الف ثانی رحمۃ اللہ علیہ نے سترھویں صدی میں کیا بعینہٖ وہی کارنامہ علامہ اقبالؒ نے بیسویں صدی میں انجام دیا۔

جلال الدین رومیؒ: اقبال نے جا بجا اپنے کلام میں رومی کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال کے لیے رومی کی حیثیت ایک رہبر، ایک مرشد، ایک دینی رہنما کی ہے۔ وہ انھیں پیرِ رومی کہنے پر فخر کرتے ہیں۔ ایک جگہ اعتراف کیا ہے کہ اسی مردِ بزرگ کے فیض سے علم کے سربستہ راز ان پر فاش ہوئے اور انہی کے کرم سے یہ خاک اکسیر بن گئی۔ یہ فارسی شعر ملاحظہ ہوں:

باز بر خوانم ز فیضِ پیرِ روم — دفترِ سربستۂ اسرارِ علوم

پیرِ رومی خاک را اکسیر کرد از غبارم جلوہ ہا تعمیر کرد

ایک اردو شعر میں رومی کو اس طرح خراجِ عقیدت پیش کیا ہے :

صحبتِ پیرِ روم سے مجھ پہ ہوا یہ راز فاش
لاکھ حکیم سر بجیب ، ایک کلیم سر بکف

جاوید نامہ میں شاعر آسمان کی سیر رومی کی رہنمائی میں کرتا ہے ۔ اثنائے سفر میں شاعر بار بار اپنے مرشد سے سوال کرتا ہے اور مرشد کے جواب سے شاعر کے تمام شکوک و شبہات دور ہو جاتے ہیں ۔ کلامِ اقبال کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے شاعر کو مولانا روم سے کیسی بے پناہ عقیدت تھی ۔ اقبال نے رومی کے خیالات سے بے حد فیض اٹھایا اور جا بجا ان کے خیالات و احساسات کو اپنے الفاظ میں پیش کر دیا ہے ۔ اقبال کسی اور شاعر یا مفکر کے اتنے زیرِ بارِ احسان نہیں جتنے رومی کے ۔

جلال الدین رومیؒ کا زمانہ تیرہویں صدی عیسوی کا زمانہ تھا اور اسلام کی تاریخ میں یہ سب سے پُر آشوب دور تھا ۔ بغداد خلیفۂ اسلام کا دار الحکومت تھا ۔ منگولوں کی پے در پے یورشوں نے اس خوبصورت شہر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی اور ایران کو بُری طرح پامال کر دیا ۔ لاتعداد اہلِ علم اور صاحبانِ کمال نے دوسرے ملکوں کا رُخ کیا ، جو ترکِ وطن نہ کر سکے وہ مایوسی اور دل شکستگی کا شکار ہو گئے ۔ صوفیا اپنی تعلیمات کے ذریعے دنیا کی بے ثباتی کو مسلمانوں کے ذہن نشین کرنے اور انھیں ترکِ دنیا پر آمادہ کرنے لگے ۔ بے عملی اور تقدیر پرستی اس کا لازمی نتیجہ تھی ۔ دوسری طرف اہلِ دانش میں ایسے عقلی علوم رواج پانے لگے جن کا حقیقی زندگی اور دنیا کی تگ و دو سے کوئی واسطہ نہ تھا ۔ یہ دراصل زندگی کی تلخ حقیقتوں سے نظریں چرانے کا ایک طریقہ تھا ۔ علمائے دینِ اسلامی عقائد و تعلیمات کی غیر ضروری موشگافیوں میں مصروف ہو گئے ۔ یہ مسلمانوں کے انتہائی زوال کا زمانہ تھا ۔

اسی زمانے میں بلخ کا ایک نامور فرزند جلال الدین رومی مسلمانوں کی بے حسی اور بے عملی کو زائل کرنے اور ان میں جہد و عمل کی نئی روح پھونک دینے کے لیے ایک فارسی مثنوی لکھنے میں مشغول تھا ۔ رومی کو نکلسن نے دنیا کا سب سے بڑا صوفی شاعر اور جامی نے ان کی مثنوی کو "زبانِ

فارسی میں قرآن" بتایا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ مثنوی اسلامی تعلیمات کا شعری اظہار ہے ۔ اس مثنوی میں رومی نے نامورانِ اسلام کے مجاہدانہ کارناموں کا ذکر کر کے اپنے عہد کے پست ہمت اور شکست خوردہ مسلمانوں کے دلوں میں جوش اور ولولہ پیدا کیا ۔ پھر ان کے سامنے ایک ایسا ضابطۂ حیات پیش کیا جس پر عمل کر کے مسلمان اپنا کھویا ہوا مقام پھر سے حاصل کر سکیں ۔ دیوانِ شمس تبریز یعنی دیوانِ رومی اور مثنوی معنی کے مطالعے سے رومی کے افکار و احساسات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔

مولانا رومیؒ کے نظامِ فکر میں عشق کو مرکزی حیثیت حاصل ہے ۔ ان کا تصورِ عشق رسمی عشق کے تصور سے جداگانہ ہے ۔ ان کے یہاں عشق کا مفہوم اپنی پسندیدہ شے کے حصول کی شدید خواہش اور اس کے لیے دیوانہ وار کوشش ۔ اس عشق کے بغیر زندگی کی تکمیل ممکن نہیں ، نہ اس کے بغیر انسان ترقی کے مدارج طے کر کے کامل انسان بن سکتا ہے ۔ چناں چہ یہ عشق زندگی کا زبردست محرکِ عمل ہے اور انسان کے لیے تسخیرِ فطرت کو ممکن بنا دیتا ہے اس کی مدد سے زندگی ہر لحظہ آگے بڑھتی ہے ۔

دیو جانس کلبی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ دن میں چراغ لیے گھوم رہا تھا اور کہتا تھا مجھے انسان کی تلاش ہے ۔ کسی نے پوچھا تمھیں اپنے چاروں طرف آدمیوں کا ہجوم دکھائی نہیں دیتا اس نے جواب دیا یہ تو دو پایہ جانور ہیں ، مجھے کامل انسان کی جستجو ہے ۔ مولانا رومیؒ اس واقعے سے اتنے متاثر ہوئے کہ اسے اپنے اشعار میں پیش کر دیا ۔

دی شیخ با چراغ ہمی گشت گردِ شہر کز دام و دد ملولم و انسانم آرزوست
زیں ہمرہانِ سست عناصر دلم گرفت شیرِ خدا و رستمِ دستانم آرزوست
گفتند یافت می نشود جستہ ایم ما گفت آنکہ یافت می نشود آنم آرزوست

اور انسان نہ علم و حکمت سے کامل ہوتا ہے نہ فلسفہ و سائنس سے اس کے لیے ضروری ہے عشق ۔

رومی کا زمانہ عقل کے عروج کا زمانہ تھا ۔ اس زمانے کا دستور تھا کہ ہر مسئلے کی باریکیوں پر غور کیا جاتا اور مدتوں بحث مباحثہ جاری رہتا ۔ خود رومی نے علومِ عقلی میں مہارت حاصل کی تھی مگر انھیں عقل کی بے بضاعتی کا احساس ہو گیا تھا ۔ انھیں اندازہ ہو گیا تھا کہ عقل عمل کی قوت

چھین لیتی ہے، انسانیت کو بحث میں الجھائے رکھتی ہے۔ جو کام عقل برسوں میں نہیں کر پاتی وہ عشق پل بھر میں کر دکھاتا ہے۔ زندگی میں عشق کی اہمیت اور عقل کی نارسائی کو اقبال نے رومی سے سمجھا۔ ان کا تصورِ عشق رومی کا رہینِ منت ہے۔

رومی تقدیر کے روایتی تصور کے قائل نہ تھے، وہ انسان کو مجبور نہیں مختار مانتے تھے اور ان کا عقیدہ تھا کہ جہد و عمل سے انسان کی تقدیر بدل جاتی ہے۔ رومیؒ کے زمانے میں تقدیر پرستی عام تھی جس نے مسلمانوں سے قوتِ عمل چھین لی تھی۔ یہی صورت اقبال کے زمانے میں پیش آئی چنانچہ انھوں نے رومی کا نقطۂ نظر اختیار کیا اور مسلمانوں کو بے عملی سے نجات دلانے کی کوشش کی۔

رومیؒ کے نزدیک انسان ایک ناچیز ذرّہ نہیں ایک بلند رتبہ ہستی ہے مگر اسے اپنی عظمت کا احساس نہیں۔ اگر وہ اپنے رتبہ و مقام سے باخبر ہو جائے اور احساسِ کمتری سے نجات پائے تو سارا عالم اس کے زیرِ فرماں ہو۔ یہی تصور فلسفۂ خودی کی اساس ہے اور اقبال نے یہ فلسفہ نیٹشے سے نہیں رومی سے لیا۔ اس کا واضح ثبوت یہ ہے کہ جاوید نامہ میں خودی کا فلسفہ مولانا رومؒ کی زبان سے ادا کرایا گیا ہے۔ فلسفۂ بےخودی یعنی یہ کہ انسان صرف اپنی ذات کو ہی مرکز نہ بنائے بلکہ اپنے ساتھ پوری قوم کی خودی کا لحاظ رکھے۔ نیز یہ کہ خودی خودسر اور بے لگام نہ ہو، بلکہ ذاتِ باری کے آگے سر جھکا دے یہ خیال بھی افکارِ رومی سے ماخوذ ہے۔

اقبال کسی اور مفکر سے اتنے متاثر نہیں جتنے رومی سے ہیں۔ وہ رومی کو پیر اور خود کو مرید کہتے ہیں۔ جابجا اعتراف کرتے ہیں کہ وہ رومی کے خوشہ چیں ہیں۔ اقبال کی حکیمانہ شاعری بلاشبہ رومی کی عطائے خاص ہے۔

دانتے: مرثیہ غالب میں اقبالؔ نے کہا:

آہ تو اجڑی ہوئی دلّی میں آرامیدہ ہے
گلشنِ ویمر میں تیرا ہم نوا خوابیدہ ہے

ویمر گوئٹے کی آخری آرام گاہ ہے۔ اس شعر میں غالب کو گوئٹے کا ہمسر قرار دے کر اقبال نے گوئٹے کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ اقبال گوئٹے سے اتنی عقیدت رکھتے تھے کہ ان کے دیوان

مغرب کے انداز پر اپنا شعری مجموعہ ترتیب دیا۔ گوئٹے پر اقبال صرف اس لیے فریفتہ نہیں کہ وہ ایک بڑا فن کار ہے بلکہ اس لیے کہ وہ مشرق کا دلدادہ ہے۔ اسلام کا گرویدہ ہے اور رسولِ اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کا عقیدت مند ہے۔

رڈیارڈ کپلنگ نے کہا تھا مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب۔ اور دونوں کبھی مل نہیں سکتے۔ مگر گوئٹے کا عقیدہ ہے کہ "مشرق بھی خدا کا گھر ہے اور مغرب بھی"۔ ہمارا شاعر کہتا ہے:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارا ہے کہ ہر شب کو سحر کر

گوئٹے اقوامِ مغرب کی مادہ پرستی، روحانی افلاس، جوڑ توڑ اور باہمی رقابتوں سے نالاں تھا اس کی خواہش تھی کہ مغرب ان فتنوں سے نجات حاصل کرے اور مشرق سے روحانیت، پاکیزگی امن و آشتی کی فضا مستعار لے۔ مشرق کی طرف اس کا رجحان شروع سے تھا۔ ہرڈر کے اثر سے اس میں اور اضافہ ہو گیا۔ ایرانی تہذیب اور فارسی شعر و ادب نے اس کا دل موہ لیا۔ سعدی، حافظ، عطار اور فردوسی کے اثرات گوئٹے کی تحریروں میں جابجا نمایاں ہوتے ہیں۔

گوئٹے قرآنِ حکیم کو ایک عظیم صحیفہ مانتا تھا۔ سورۂ بقر کا ترجمہ اس نے بہت توجہ سے پڑھا۔ اس صورت کی ابتدائی آیات کو وہ قرآن کا دل کہا کرتا تھا۔ اسلام کی یہ ادا اسے بہت پسند تھی کہ مومن اپنی مرضی کو رضائے الٰہی کے تابع کر دیتا ہے۔ رسولِ اکرم صلی اللہ علیہ وسلم سے اسے کتنی عقیدت تھی اس کا اندازہ اس کی ایک نظم سے ہوتا ہے جس کا ترجمہ کر کے اقبال نے نغمۂ محمدؐ کے عنوان سے پیامِ مشرق میں شامل کیا۔

پیامِ مشرق کا دیباچہ بھی اس نقطۂ نظر سے اہم ہے۔ اس دیباچے میں گوئٹے کے حالاتِ زندگی بیان کیے گئے ہیں۔ اس کے فکر و فن کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور مصنف نے اس کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے اسے خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ اسی مجموعے میں "جلالؔ و گوئٹے" کے عنوان سے ایک نظم شامل ہے۔ یہاں رومی اور گوئٹے دونوں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے۔ ہمارے شاعر کے لیے دونوں محترم اور لائقِ تقلید ہیں۔ اس لیے اس نظم میں دونوں کی عظمت کا اعتراف کیا گیا ہے۔ یہاں رومی کی زبان سے گوئٹے کی شان میں تعریفی

کلمات ادا کرائے گئے ہیں۔ رومی گوئٹے کی باریک بینی، رموزِ عشق سے آگہی اور کمالِ فن کاری کی داد دیتے ہیں۔ خود اقبال اس کے بارے میں فرماتے ہیں:

نیست پیغمبر و لے دارد کتاب

اس نظم کا تعارف ان الفاظ میں کرایا ہے۔ نکتہ دانِ المانوی سے مراد گوئٹے ہے جس کا ڈراما فاؤسٹ مشہور و معروف ہے۔ اس ڈرامے میں شاعر نے حکیم فاؤسٹ اور شیطان کے عہد و پیمان کے قدیم روایت کے پیرائے میں انسان کے امکانی نشو و نما کے تمام مدارج اس خوبی سے بتلائے ہیں کہ اس سے بڑھ کر کمالِ فن خیال میں نہیں آ سکتا۔

پیامِ مشرق میں بعض ایسے اشعار موجود ہیں جن کا مرکزی خیال دانتے سے لیا گیا ہے اور حاشیے میں اس کی صراحت کر دی گئی ہے۔ چند نظمیں گوئٹے کی نظموں کا آزاد ترجمہ ہیں۔ "غرورِ شاعر" اسی طرح کی ایک نظم ہے۔ اسی مجموعے کی ایک فارسی غزل میں گوئٹے کو ان الفاظ میں سلامِ عقیدت پیش کیا گیا ہے:

صبا بہ گلشنِ ویمر سلامِ ما برساں
کہ چشمِ نکتہ وراں خاکِ آں دیار افروخت

برگساں : فرانسیسی مفکر برگساں اقبال کا ہم عصر تھا۔ اس کے انقلاب آفریں خیالات نے بہت جلد اہلِ نظر کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ یورپ میں ہر طرف برگساں کے افکار پر بحث مباحثے ہونے لگے۔ قیامِ یورپ کے دوران اقبال کو برگساں کے نظریات سے روشناس ہونے کا موقع ملا۔ فرانس میں ایک بار برگساں سے ملاقات بھی ہوئی۔ برگساں کی شخصیت نے اقبال کو متاثر کیا اور اقبال کی ایک بات نے برگساں کو متحیر کر دیا۔ اس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

عقل کے ذریعے کسی شے کی حقیقت کو سمجھ لینا ممکن نہیں ہے۔ یہ بات برگساں سے پہلے کانٹ کہہ چکا تھا۔ اس کی دلیل یہ تھی کہ ایک خاص مقام پر پہنچ کر عقل متضاد باتیں کہنے لگتی ہے اور یہ طے کرنا ناممکن ہوتا ہے کہ ان میں کون سی بات درست ہے اور کون سی غلط۔ مثلاً ایک ہی عقل ہے جو خدا کے وجود کے خلاف دس دلیلیں پیش کرتی ہے اور یہی عقل اس کے وجود کے حق میں ثبوت فراہم کر دیتی ہے۔ ہمارے شاعر نے لینن کی زبان سے خدا کے حضور میں عرض

کیا تھا:

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیر تھے، خرد کے نظریات

مطلب یہ ہے کہ عقل کتنی ہی کوشش کرے اس سے زیادہ کچھ ثابت نہیں کر سکتی کہ عقل کے ذریعے حقیقت کو نہیں سمجھا جا سکتا اور کسی ایسے نتیجے تک رسائی ممکن نہیں جو حرفِ آخر ہو۔ گویا کانٹ پر عقل کی نارسائی واضح ہو گئی تھی۔

برگساں مسلسل اس پر غور کرتا رہا وہ بھی اسی نتیجے پر پہنچا کہ عقلِ انسانی ناقص ہے اور حقیقت کو سمجھنے میں ناکام۔ اب اس کے سامنے یہ سوال تھا کہ کانٹ کی طرح عقل سے مایوس ہو کر حقیقت کو جاننے کی کوشش سے دست بردار ہو جانا چاہیے یا انکشافِ حقیقت کا کوئی اور راستہ ڈھونڈنا چاہیے۔ آخر کار وہ اس راز سے آگاہ ہو گیا کہ انسان اپنے اندر جھانکے تو بہت سے مسئلے حل ہو جاتے ہیں اور بہت سے سوالوں کے جواب مل جاتے ہیں۔ اپنی ذات سے قریب تر ہو جانے کو برگساں نے وجدان کا نام دیا۔ ذاتِ نفس کے وہ سارے سربستہ راز جن تک انسان عقل و حکمت کے ذریعے پہنچنے میں ناکام رہا تھا۔ وجدان کے ذریعے روزِ روشن کی طرح واضح ہونے لگے۔ تعقل، تفکر اور حواسِ خمسہ نے جہاں مات کھائی تھی وہاں وجدان نے فتح پائی۔ اقبال کو بھی عقل کی لاچاری اور نارسائی کا اعتراف ہے۔ وہ بھی وجدان کے قائل ہیں۔ کہتے ہیں:

ہے ذوقِ تجلی بھی اسی خاک میں پنہاں
غافل تو نرا صاحبِ ادراک نہیں ہے

برگساں زمانے کی اس تقسیم کو نہیں مانتا جسے ماضی، حال اور مستقبل کا نام دیا جاتا ہے۔ نیوٹن نے زمانے کو ایک لکیر سے تشبیہ دی ہے جس کا ایک حصہ گزر چکا اور ماضی کہلاتا ہے۔ اس لکیر کا وہ حصہ جس پر ہم چل رہے ہیں اسے حال کہتے ہیں اور وہ حصہ جو آگے چل کر آنے والا ہے اسے مستقبل کا نام دیا جاتا ہے۔ مفکرین نے اس نظریے کو رد کرتے ہوئے کہا کہ اس تقسیم کو مان بھی لیا جائے تو زمانے کو دو حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو گزر چکا ہے اور دوسرا وہ جو آنے والا ہے

کیوں کہ حال نام کی کوئی چیز نہیں، مستقبل اس تیزی سے ماضی بن جاتا ہے کہ ہم اسے گرفت میں لے ہی نہیں سکتے۔

وقت کی تقسیم برگساں کے نزدیک اس لیے ناقابلِ قبول ہے کہ زندگی نام ہے مسلسل حرکت کا۔ وقت ایک ایسا بہاؤ ہے کہ نہ اس کی شروعات ہے، نہ وسط، نہ انجام۔ اور یہ بہاؤ ہر لحظہ متغیر ہے۔ اقبال وجدان اور تصورِ زماں دونوں میں برگساں کے ہم نوا ہیں۔ کلامِ اقبال سے اس کی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں مگر یہاں بالِ جبریل کے صرف چند اشعار پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود   کہ ہر لحظہ تازہ ہے شانِ وجود
فریبِ نظر ہے سکون و ثبات   تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز   سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز
بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس   ازل سے ابد تک رمِ یک نفس
زمانہ کہ زنجیرِ ایام ہے   دموں کے الٹ پھیر کا نام ہے

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال برگساں کے ہم خیال ہیں لیکن آگے چل کر دونوں کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔ برگساں کے نظریے کے مطابق کائنات کی اساس حرکت ہے اور یہ کائنات ارتقا پذیر ہے یعنی ہر لحظہ آگے بڑھ رہی ہے۔ لیکن یہ حرکت اور یہ ارتقا بے ارادہ اور بے مقصد ہے۔ یہ حرکت و تغیر کسی نظام کے تحت نہیں اور نہ کسی کے زیرِ فرمان ہے۔ زمان و مکان اور حیات و کائنات کا یہ وہ تصور ہے جو خالقِ کون و مکاں کو نظر انداز کرتا ہے اور اس لیے قطعاً یہ لادینی تصور ہے۔ چناں چہ اقبال اسے رد کرتے ہیں۔ رسولِ اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی ایک حدیث لاتسبوالدہر کو انھوں نے کئی جگہ دہرایا ہے۔ فرانس میں جب اقبال کی برگساں سے ملاقات ہوئی تو انھوں نے یہ حدیث اسے سنائی۔ وہ اسے سن کر اچھل پڑا اور بار بار سوال کیا کہ یہ کس نے کہا، کب کہا؟ اسے حیرت ہوئی کہ جہاں وہ آج تک نہ پہنچ سکا وہاں اسلام صدیوں پہلے پہنچ گیا تھا۔

نیٹشے: انیسویں صدی کے آخری حصے میں جن مفکروں کے افکار و خیالات

اُردو زبان و ادب کی تاریخ

فضا میں ہر طرف گردش کر رہے تھے ان میں ایک اہم نام نیٹشے (نطشے) کا ہے۔ یورپ اس کے خیالات سے خاص طور پر متاثر تھا۔ یہ جرمنی کا رہنے والا تھا۔ اس نے ۱۹۰۰ عیسوی میں وفات پائی۔ اس وقت ساری دنیا میں اس کی شہرت پھیل چکی تھی۔ اس نے قوت کا جو فلسفہ اور فوق البشر یعنی سپرمین کا جو نظریہ پیش کیا اس میں دنیا اور خاص طور پر یورپ کو بہت کشش محسوس ہوئی۔

نیٹشے کو عیسائیت سے نفرت تھی۔ اس کے نزدیک یہ مذہب انسان کو کمزوری کی تعلیم دیتا ہے اور رہبانیت کی طرف مائل کرتا ہے۔ ترکِ دنیا اس مفکر کے نزدیک انسان کی رسوائی کا سب سے بڑا سبب ہے۔ خدا کو وہ دنیوی زندگی کی ترقی کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ اسی لیے وہ اس اعلان پر مجبور ہوا کہ "خدا مر چکا ہے"۔ قربانی اور روزہ بھی اسے ناپسند ہے اور جمہوریت کو وہ بے حد حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کائنات کے ذرّے ذرّے میں زندہ رہنے کی خواہش موجود ہے اور وہ اپنی زندگی کو دائمی یا کم سے کم دیرپا بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ لیکن نظامِ کائنات ایسا بے درد اور ظالم ہے کہ یہ خواہش کبھی پوری نہیں ہوتی۔ قدرت ایک اندھی قوت ہے وہ اچھے بُرے میں فرق کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی اور ہر ایک کی خواہش کو پامال کر دیتی ہے اس لیے زندگی دکھوں کے کبھی نہ ختم ہونے والے سلسلے کا نام ہے جس میں خوشی کا گذر نہیں بلکہ اس کے نزدیک خوشی نام کی کوئی چیز اس دنیا میں نہیں۔ بے شک ہماری زندگی میں کچھ لمحے ایسے بھی آتے ہیں جن میں درد و الم کم ہوتا ہے یا بالکل نہیں ہوتا۔ ہم نادانی سے اسی کو خوشی سمجھ لیتے ہیں۔ شوپنہار نے اس درد کا یہ درماں تلاش کیا کہ خواہشیں ہی نہ ہوں تو ان کے چکنا چور ہونے کا غم بھی نہ ہوگا۔ انسان کو چاہیے کہ وہ طلب و جستجو سے ہاتھ اٹھائے بالفاظِ دگر وہ اپنی ذات کی نفی کر دے اور تقدیر کے آگے سر جھکا دے کیوں کہ بے بس انسان اس کے سوا کچھ کر ہی نہیں سکتا۔

شوپنہار کی پہلی بات سے نیٹشے اتفاق کرتا ہے۔ اسے تسلیم ہے کہ نظامِ عالم بے حس، بے درد اور کور چشم ہے اور انسانی تمناؤں کا خون کرنا ہی اس کا کام ہے لیکن ہار مان لینے

اور نظامِ قدرت کے آگے سر جھکا دینے کو وہ انسانیت کی توہین سمجھتا ہے۔ وہ حالات سے برسرِ پیکار ہونے اور لگاتار جدوجہد کرنے کی تعلیم دیتا ہے اور یہ مژدہ بھی سناتا ہے کہ انسان ہمت نہ ہارے اور مایوس نہ ہو تو وہ ضرور ایک نہ ایک دن کامیابی سے ہم کنار ہوگا اور آخری فتح یقیناً اسی کی ہوگی۔ ضروری ہے کہ انسان اپنے حوصلے بلند رکھے۔ اس کوشش میں اگر اس کی جان بھی چلی جائے تو کوئی مضائقہ نہیں اس میں انسانیت کا زیاں نہیں بلکہ فائدہ ہے۔ کیوں کہ کمزور، پست حوصلہ اور کم ہمت لوگوں کی موت اس بات کا اعلان ہے کہ اب فوق البشر (سپر مین) یعنی وہ انسان اس کی جگہ لینے والا ہے جو تمام مخالف قوتوں کو سرنگوں کر دے گا۔ یہی وہ انسان ہوگا جو ساری دنیا کا نگہبان ہوگا اور اس پر حکمرانی کرے گا ایسے انسان کی زندگی میں مایوسی، حزن و ملال اور شکست خوردگی کے لیے کوئی جگہ نہیں۔

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نیٹشے نے ایک ایسا فلسفہ پیش کیا جس نے شوپنہار کے فلسفۂ قنوطیت کو مات دی۔ نیٹشے کے فلسفے کو ہم فلسفۂ خودی کا نام دے سکتے ہیں۔ کیوں کہ خودی نام ہے اپنی حیثیت کو پہچاننے اور اپنی ہستی کو جاننے کا، یا یوں کہیے کہ اپنی طاقت اور صلاحیت سے باخبر ہونے اور اس سے کام لے کر دنیا کو اپنے زیرِ نگیں لانے کا۔

اقبال کو جس چیز نے زندۂ جاوید بنا دیا وہ ان کا فلسفۂ خودی ہے۔ یہ نیٹشے کے فلسفۂ خودی کی کاربن کاپی نہیں مگر تسلیم کرنا پڑے گا کہ انھوں نے اس نامور فلسفی کے افکار و خیالات سے استفادہ ضرور کیا۔ مثل مشہور ہے بڑے لوگوں کے اندازِ فکر میں بہت مماثلت ہوتی ہے۔ نیٹشے کے نزدیک موت ہی کمزور کا مقدر ہے۔ اقبال کہتے ہیں:

ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات

جہد و عمل کو نیٹشے کے نظامِ فکر میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اقبال کے نزدیک بھی انسان کی زندگی میں سعی پیہم سب سے زیادہ اہم ہے۔ اقبال کا یہ پیغام کہ:

اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے
سرِ آدم ہے ضمیرِ کن فکاں ہے زندگی

بھی نیٹشے کے افکار سے مطابقت رکھتا ہے۔ نیٹشے کہتا تھا نعوذ باللہ "خدا مر گیا" جب کہ اقبال کے فلسفۂ خودی میں خدا ہی سب کچھ ہے اور انسان کا سر اسی کے آگے جھکتا ہے۔ نیٹشے کا فوق البشر خود سر ہے۔ اقبال کا مردِ کامل خدا کا تابع فرمان

جمہوریت کو نیٹشے نے رد کیا ہے۔ اس نظامِ حکومت کے بارے میں اقبال کا ارشاد ہے:

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں
لوگوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

یہاں یہ واضح کر دینا بھی ضروری ہے کہ اقبال کے یہ خیالات نیٹشے کی خوشہ چینی کا نتیجہ نہیں۔ دونوں کا عہد کم و بیش یکساں ہے۔ دونوں کے سوچنے کے انداز میں بھی مماثلت پائی جاتی ہے۔ اس مفکر کے افکار سے واقف ہونے سے پہلے بھی اقبال نے ان مسائل میں سے چند پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ انھوں نے نیٹشے کا اثر ضرور قبول کیا ہے لیکن وہ محض خوشہ چیں نہیں۔

خلاصۂ کلام یہ کہ نیٹشے نے شوپنہار کے قنوطی فلسفے کو رد کیا۔ اقبال ہمیشہ اس فلسفے کے خلاف رہے۔ ان کے نزدیک مایوسی ترقی کے لیے زہرِ قاتل ہے۔ وہ قوم کی طرف سے پُرامید تھے اور اسے پُرامید رہنے کی تلقین کرتے تھے۔ قوم کو اس اعتماد کے ساتھ خطرات سے الجھنے کی تعلیم دیتے تھے کہ ہمت نہ ہارے تو کامیابی یقیناً اسی کی ہوگی۔ ایک فارسی شعر میں کہا ہے کہ جو سختیاں نہیں جھیلتا وہ کھوٹے سکے کی طرح خوار رہتا ہے۔

نیٹشے قوت کا پرستار تھا۔ اقبال بھی اپنی قوم کے افراد کو مضبوط اور ان کے بازوؤں کو فولادی دیکھنے کے آرزومند ہیں۔ اقبال نے ایک حکایت بیان کی ہے کہ ایک نازک سی پیاسی چڑیا کو اوس کی بوند نظر آئی۔ چڑیا نے اس سے اپنی پیاس بجھائی۔ ایک بار اسے ہیرے کی

کسی نظر آئی وہ نادان اسے بھی قطرۂ شبنم سمجھی مگر اس پر چونچ ماری تو لہو لہان ہو گئی۔ پھر اپنی قوم کے نونہالوں کو تعلیم دیتے ہیں کہ اس دنیا میں جینا چاہو تو قطرۂ شبنم بن کر نہیں بلکہ ریزۂ الماس بن کر جیو۔ یہاں نیٹشے کا اثر صاف نظر آتا ہے۔

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ اقبال نے مردِ مومن کا تصور نیٹشے کے فوق البشر سے مستعار لیا ہے۔ لیکن عرض کیا جا چکا کہ یہ خیال درست نہیں۔ نیٹشے کا فوق البشر شتر بے مہار ہے۔ وہ کسی ضابطۂ اخلاق کا پابند نہیں، کسی کو جواب دہ نہیں، کسی کے آگے سر نہیں جھکاتا اقبال کا مردِ مومن احکامِ الٰہی کا پابند ہے اور افراد ملت کو ساتھ لے کر راہِ ترقی پر گامزن ہونا چاہتا ہے۔ ایک انگریز مصنف نے مردِ کامل اور فوق البشر کو "ایک ہی چیز" فرض کر لیا تو اقبال نے اس کی تردید کرتے ہوئے لکھا کہ:

> "میں نے تقریباً آج سے بیس سال قبل انسانِ کامل کے متصوفانہ عقیدے پر قلم اٹھایا تھا اور یہ وہ زمانہ ہے جب نہ تو نیٹشے کے عقائد کا غلغلہ میرے کانوں تک پہنچا تھا، نہ اس کی کتابیں میری نظروں سے گذری تھیں۔"

اس کے ساتھ ہی اقبال نے یہ بھی کہا کہ انھوں نے خودی کا فلسفہ مسلمان حکما اور صوفیا کے افکار سے اخذ کیا ہے۔ خلاصہ کلام یہ کہ اقبال نے نیٹشے سے فیض ضرور اٹھایا مگر وہ اس کے اندھے مقلد نہیں۔

٭ ٭ ٭ ٭ ٭

غرض فلسفہ اقبال کا خاص موضوع تھا اور دنیا کے تمام اہم فلاسفہ کے افکار و خیالات کا انھوں نے نہایت توجہ سے مطالعہ کیا تھا۔ ان کا نقطۂ نظر ہمیشہ یہ رہا کہ:

مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارا ہے کہ ہر شب کو سحر کر

اس لیے انھوں نے مشرق و مغرب کے درمیان کسی طرح کا امتیاز روا نہ رکھا۔ کسی قابلِ ذکر نقطۂ نظر کو نظر انداز نہیں کیا۔ یہ الگ بات ہے کہ ان میں سے بیشتر نظریات عقل و آگہی کی کسوٹی پر کھرے نہیں اترے۔ ان میں سے بعض اقبال کی کڑی نکتہ چینی کا نشانہ بنے اور

بعض یکسر رد کر دیے گئے۔ جہاں کوئی نئے قابلِ قبول نظر آئی اقبال نے اسے بلا تامل قبول کر لیا لیکن یہ حقیقت آخر کار اُن پر آشکار ہو گئی کہ جو فلسفہ قرآن حکیم میں پیش کیا گیا ہے وہ تمام نقائص سے پاک اور تمام اعتراضات سے بالاتر ہے اور انھیں کامل یقین ہو گیا کہ دنیا کو جتنے مسائل درپیش ہیں ان کا حل کتاب اللہ میں موجود ہے۔ اسی کو انھوں نے اپنے افکار کی بنیاد بنایا اور ساری زندگی اسی کی اشاعت کی۔

پروفیسر احتشام حسین

اُردو نثر: فورٹ ولیم کالج اور اُس کے بعد

ادبی نثر کی ترقی کے لیے جس طرح کا ماحول ہونا چاہیے وہ آہستہ آہستہ ہندوستان میں پیدا ہو رہا تھا۔ اٹھارہویں صدی کا خاتمہ ہوتے ہوتے تاریخ نے ایک اور کروٹ بدلی تھی اور زندگی نئے حدود کی طرف بڑھ رہی تھی۔ مغل سلطنت کی کمزوری کے باعث اس کے کھنڈر پر نئی طاقتیں نئے راج محل کھڑے کر رہی تھیں مگر سب جاگیردار سماج کی معاشی بنیادوں پر قائم تھے۔ اسی دور کے اندر ایک بدیسی طاقت بیوپار کی راہ سے دیس پر چھائی جا رہی تھی۔ اس کے عمل دخل نے نئے معاشی مسائل کو جنم دے کر زندگی میں نئے بحران اور خیالات میں نئے دھارے پیدا کر دیئے تھے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازمین کے جوڑ توڑ کے مقابلے میں ہندوستان کے بدحال و بدعنوان بادشاہ اور امرا نہ ٹھہر سکے۔ تجارتی مراعات کے ظلِ عاطفت میں برطانوی راج کے پروردہ نئے سرمایہ داروں نے وہ جال بچھایا جس میں نہ صرف ہندوستان کی دولت پھنس کر رہ گئی بلکہ پوری زندگی ہی اپنے مرکز سے ہٹ گئی۔

اس نئے ماحول میں انگریزوں نے ایسا جادو کیا کہ ہندوستانی مزاج کے زندگی سے مطابقت پیدا کر لینے اور منظم ہونے والے رجحان دب گئے۔ ہونے کو تو ملک میں شجاع الدولہ، علی وردی، حیدر علی، مرہٹے، نظام، مغل، راجپوت، سکھ، روہیلے اور جاٹ سبھی تھے، مگر یہ کبھی کسی مقصد پر متحد نہ ہو سکے بلکہ ایک دوسرے سے جنگ کر کے کمزور ہوتے چلے گئے یا انگریزوں نے انھیں شکست دیدی تھی۔ ابھی اٹھارہویں صدی اپنی آخری دہائی میں تھی کہ بنگال، بہار، اڑیسہ، مدراس، بمبئی اور جنوبی ہند کے کچھ حصے کسی نہ کسی شکل میں انگریزوں کے ماتحت ہو گئے

جو صوبے برائے نام خود مختار و آزاد تھے وہ بھی کسی نہ کسی طرح ان کی حفاظت میں تھے۔ حق یہ ہے کہ کمزور ہوتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کو ایک نئے اور ایک اعتبار سے ترقی پسند طرزِ حیات کے سامنے سر جھکانا ہی پڑا۔

جب انگریزوں نے اپنی تجارتی حکومت قائم کر لی، تو زندگی کے مختلف شعبوں میں بھی دست اندازی شروع کی۔ اگر ان کی تعلیمی پالیسی کا گہرا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ سیاسی اغراض کی تکمیل کے لیے انھوں نے خاص طور سے تعلیم پر قابو رکھنے کا ارادہ کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ کچھ شوقِ علم اور کچھ سیاسی مفاد کے نقطۂ نظر سے ہندوستان کی زبانوں پر بھی توجہ کی۔ جب ایسٹ انڈیا کمپنی نے ہندوستان میں اپنا کام شروع کیا اور کچھ وقت گزرنے پر اُن کا دائرۂ اثر بھی بڑھ گیا تو انھوں نے ہندوستان کی مذہبی صورتِ حال پر بھی غور کیا اور اقتدار میں اس پر قائم رہے کہ یہاں کے مذہبوں اور مذہبی رسوم میں مداخلت نہ کی جائے مگر یہ پالیسی بہت دنوں تک نہ چلی اور انیسویں صدی میں عیسائی مبلغین کو محض اس بات کی آزادی حاصل نہیں ہوئی کہ وہ اپنے مذہب کی تبلیغ کریں، بلکہ ہندو مسلمانوں کو لڑانے اور مسیحی ہو جانے پر ان کو فائدہ پہنچانے کی پالیسی پر چلنا بھی ایک عام بات ہو گئی۔ اس سلسلے میں یورپ کے کچھ مصنفین اور علما نے بھی اردو کی طرف دھیان دیا۔ یورپ اور ہندوستان کے اقتصادی اور ثقافتی روابط کا ذکر دوسرے موقع پر کیا جائے گا۔ یہاں فقط اتنا ہی دیکھنا ہے کہ اردو کی ترقی کے سلسلے میں کتنی اور کیسی مدد ملی اور اس مدد کا مقصود اصلی زبان کی خدمت تھی یا سیاسی حکمتِ عملی اس نئی صورتِ حال پر غور کرنا ضروری ہے۔

سب سے پہلے ایک ڈچ جوشوا کٹیلر نے ۱۷۱۵ء میں ہندوستانی کی ایک چند صفحوں کی قواعد لکھی۔ یہ کتاب لاطینی زبان میں ہے، مگر اس میں کچھ مثالیں ایسی بھی دی ہیں جو اردو میں ہیں۔ کٹیلر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازم کی حیثیت سے سورت، لاہور اور آگرے میں رہا، اس لیے زبانِ اُردو سے واقفیت حاصل کرنے کا موقع ملا۔ یہ صرف اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ باہر سے آنے والوں نے اس وقت کچھ اپنے کاروباری روابط کے سبب اور کچھ تبلیغِ مذہب کے لئے ہندوستانی زبانوں کا مطالعہ شروع کر دیا تھا۔ اسی طرح کئی اور یورپیوں نے قواعد

اور لغت کی کتابیں مرتب کیں جن کا مقصد اس زبان کا سیکھنا تھا جو پورے ملک میں عام طور سے سمجھی جاتی تھی۔ پادری بنجمن شلز نے ۱۷۴۴ء میں ایک قواعد لکھی اور ۱۷۴۵ء میں انجیل کا ترجمہ اردو میں کیا۔ دوسرے مصنفوں نے اردو حروف اور رسم خط پر چھوٹے چھوٹے مضامین لکھے۔ اس بارے میں مل ہیلی گانی ہیڈلے اور ڈفت کے نام لیے جاتے ہیں۔ مگر سب سے اہم نام ڈاکٹر جان گلکرسٹ کا ہے۔ انھوں نے ۱۷۸۷ء سے اردو قواعد اور لغات کے متعلق لکھنا شروع کیا اور یہ سلسلہ تقریباً بیس ۲۰ سال تک جاری رہا۔ ہندوستانی جاننے والوں کی حیثیت سے ان کی شہرت اتنی پھیل گئی کہ جب کلکتے میں فورٹ ولیم کالج قائم ہوا تو وہی ہندوستانی زبان کے پروفیسر مقرر ہوئے اور ان کی نگرانی میں اردو کی کچھ اہم کتابیں لکھی گئیں، جن کا تفصیلی تذکرہ آگے آئے گا۔

گلکرسٹ ایسٹ انڈیا کمپنی میں ایک ملازم تھے وہ ۱۷۸۲ء میں ہندوستان پہنچے، ان کو ہندوستانی زبان سے دلچسپی پیدا ہو گئی اور انھوں نے بول چال، قواعد، لغت وغیرہ پر انگریزی اور اردو میں کئی کتابیں لکھیں۔ ۱۸۰۴ء میں وہ وطن واپس لوٹ گئے اور وہاں کے ان ملازمین کو اردو سکھانے لگے جو یہاں بھیجے جاتے تھے۔ جب لندن میں اورینٹل انسٹی ٹیوٹ قائم ہوا تو گلکرسٹ اس میں اردو کے استاد مقرر کیے گئے۔ اس درسگاہ کے بند ہو جانے کے بعد بھی وہ لوگوں کو اردو پڑھاتے رہے۔ ان کا انتقال ۱۸۴۱ء میں پیرس میں ہوا۔ گلکرسٹ نے جو کتابیں لکھی ہیں ان کی تعداد بہت زیادہ ہے لیکن ان میں اہمیت کچھ ہی کو حاصل ہے۔ جیسے انگریزی ہندوستانی ڈکشنری (۱۷۹۰ء)، ہندوستانی گرامر (۱۷۹۶ء) اورینٹل لنگوئسٹ، (۱۷۹۸ء)، قصص مشرقی (۱۸۰۲ء) رہنمائے زبان اردو (۱۸۲۰ء) قواعد اردو اور انگریزی بول چال (۱۸۲۰ء)۔ انیسویں صدی میں اور بہت سے انگریزوں نے زبان پر کام کیا اور ایسے لغت تیار کیے جو آج بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس خصوص میں ٹیلر، روبک، شیکسپیئر، فاربس اور فیلن کے نام قابل ذکر و لائق صد احترام ہیں۔ جو بھی ہندوستانی زبان کی لغت پر کام کرے گا اسے ان مصنفین کے کارناموں سے بڑی مدد ملے گی۔ ان میں فیلن نے چار لغت تیار کیے اس کام میں ان کے مددگار ونیز چند، لالہ چرنجی لال، ٹھاکر داس، لالہ جگن ناتھ اور مسٹر وہلنگ تھے۔ فیلن نے دلی کے مولوی کریم الدین

کے شاعروں اور شعراء کا ایک تذکرہ بھی لکھا جس کا زیادہ تر حصہ فرانسیسی فاضل گارساں دتاسی کی تصنیف پر مبنی تھا۔ اس طرح بہت سے یورپی علماء اور مصنفین نے اردو کو ہندوستان کی قومی زبان اور اس کے ادب کو دلچسپ سمجھ کر اس میں تصنیفات کیں۔

انیسویں صدی آنے سے پہلے ہی ہندوستان کے بڑے حصے پر انگریزی اقتدار کا سایہ منڈلانے لگا تھا۔ کلائیو کی چال بازی سے مغل شہنشاہ شاہ عالم نے بنگال اور بہار کی مالگذاری وصول کرنے کا اختیار ایسٹ انڈیا کمپنی کو سونپ دیا تھا اور ان کے لیے ضروری ہو گیا تھا کہ وہ یہاں کی زبانیں سیکھیں جس سے انھیں حکومت کرنے میں سہولت ہو جو انگریز کمپنی کے ملازم ہو کر آتے ان کے لیے ہندوستانی زبان کے سیکھنے کا کوئی مناسب انتظام نہ تھا۔ لارڈ ولزلی نے کمپنی کے ڈائرکٹروں سے اجازت لے کر ۴ مئی ۱۸۰۰ء کو کلکتے میں فورٹ ولیم کالج کا افتتاح کیا۔ اس کالج کا مقصد یہ تھا کہ نئے انگریز ملازمین کو ہندوستانی زبانوں کی تعلیم دی جائے۔ یہاں ہمارا تعلق صرف اردو سے ہے اس لیے دوسری زبانوں کے تذکرے کی ضرورت نہیں ہے جو وہاں سکھائی جاتی تھیں۔ یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ اس وقت تک انگریز زیادہ تر فارسی پڑھتے تھے کیونکہ وہی سرکاری زبان تھی۔ مگر جب انھوں نے یہ دیکھا کہ سارے ملک میں ہندوستانی رائج ہے تو انھوں نے اردو کی طرف توجہ کی۔ کالج میں تعلیم کا منصوبہ تو بہت منظم تھا مگر کمپنی نے اس کے چلانے کا بار اٹھانا قبول نہیں کیا اس لیے اس کا کام زبانوں کی تعلیم تک محدود رہا۔

ڈاکٹر جان گلکرسٹ اردو زبان میں جو کچھ بھی تھا اس سے تھوڑا بہت واقف تھے، انھوں نے دیکھا کہ اس میں شاعری زیادہ مقدار میں اور نثر بہت کم ہے جو نثر تھی بھی وہ زیادہ تر مذہبی نوعیت کی تھی، غیر ملکی ملازمین کو ان کتابوں سے تعلیم نہیں دی جا سکتی تھی، اس لئے انھوں نے تعلیم کے ساتھ تصنیف و تالیف کا ایک شعبہ بھی کھول لیا اور ڈھونڈ ڈھونڈ کر اس میں ایسے لوگ رکھے جو ان کی ہدایت کے مطابق نثر میں تصنیف کر سکیں۔ انھوں نے اس کا بندوبست بھی کیا کہ جو کتابیں کالج کی نگرانی میں لکھی جائیں ان کے شائع ہونے کے لیے ایک دارالاشاعت بھی کھولا جائے۔ غالباً ہندوستان کا یہی پہلا دارالاشاعت ہے جو کلکتے میں قائم ہوا۔

فورٹ ولیم کالج میں جو ادیب جمع ہو گئے تھے انھوں نے اپنا فرض بڑی خوش اسلوبی سے

پورا کیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ جس مقصد سے بلائے گئے تھے وہ خالص ادبی نہیں تھا، کیونکہ وہیں سے اردو ہندی اختلاف نے ایک طرح کی سیاسی شکل اختیار کرلی۔ مگر اس کالج میں جو نثری تصنیفات ہوئیں وہ قابلِ غور ہیں کچھ مورخوں کا خیال ہے کہ وہاں کی تصنیفات سے اردو ادب کو کچھ زیادہ فائدہ نہیں ہوا ان کا یہ خیال اس حیثیت سے غلط نہیں ہے کہ اس سے عام طور پر اردو پڑھنے والے بہت دنوں تک ناواقف رہے اور وہاں کی کتابیں زیادہ تر وہیں کے کام آتی رہیں لیکن ان کی اہمیت اور ادبی حیثیت کو تسلیم نہ کرنا درست نہ ہوگا۔ کالج میں اردو مصنفین کی تعداد جو بھی رہی ہو، ان میں سے کم و بیش پندرہ ایسے ہیں جن کے نام اور کام کو اہمیت حاصل ہے ان میں میر امنؔ، حیدریؔ، افسوسؔ، نہال چند، مظہر علی ولاؔ، حسینیؔ، کاظم علی جوانؔ وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

میر امنؔ دلّی والے تھے۔ نام غالباً میر امان تھا۔ کلکتہ آنے سے پہلے شاعر یا مصنف کی حیثیت سے انھیں کوئی اہمیت حاصل نہ تھی، اب بھی ان کی سوانح حیات کے بارے میں بہت کم معلوم ہے اپنی زندگی کے متعلق جتنا انھوں نے اپنی مشہور کتابوں باغ و بہار اور گنج خوبی کی تمہید میں لکھ دیا ہے اس سے ان کے بارے میں علم ہوتا ہے جب دلّی کی حالت بگڑی تو میر امن پٹنہ پہنچے۔ خاصی طویل مدت وہاں گذارنے کے بعد کلکتے گئے وہاں دو برس یوں ہی گزر گئے۔ پھر ۱۸۰۱ء میں میر بہادر علی حسینی کی مدد سے جان گل کرسٹ سے ملاقات ہوئی اور میر امن فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ تصنیف و تالیف میں ملازم رکھ لئے گئے یہاں تین برس کے دوران میں انھوں نے دو کتابیں "باغ و بہار" اور "گنج خوبی" لکھیں، جن میں باغ و بہار نے بڑا نام پایا۔ یہ پتہ نہیں کہ ۱۸۰۶ء کے بعد میر امن کیا ہوئے اور انھوں نے کچھ اور بھی لکھا یا نہیں کیونکہ اس سال وہ کالج سے الگ ہو گئے۔

باغ و بہار کی ابتدا میں میر امنؔ نے حسبِ دستور کہانی لکھنے کا سبب بھی لکھا ہے۔ انھوں نے بھی حسین عطا تحسینؔ کی طرح یہی کہا ہے کہ یہ امیر خسرو کی چہار درویش پر مبنی ہے جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ خسرو کی کوئی تصنیف اس نام سے موسوم نہیں تھی مگر یہ اعتماد کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ فارسی میں یہ کہانی اس وقت بہت رائج تھی۔ کیونکہ تھوڑے ہی دنوں میں اس کے تین ترجمے اردو زبان میں ہوئے کئی محققوں کا خیال ہے کہ میر امنؔ نے اس کا ترجمہ فارسی سے نہیں

کیا بلکہ تحسینؔ کی کتاب نو طرزِ مرصع کو سامنے رکھ کر اسے بول چال کی آسان زبان میں لکھ دیا ہے۔ میر امنؔ نے لکھا ہے کہ "جان گلکرسٹ صاحب نے لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ، ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو، موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے"۔ ترجمہ کرتے وقت میر امنؔ نے فارسی کتاب بھی دیکھی، مگر اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے زیادہ تر تحسینؔ کی نو طرزِ مرصع ہی کا تتبع کیا ہے۔ کہانی ایک ہی ہے مگر دونوں کے اسالیب اتنے مختلف ہیں کہ دو کتابیں معلوم ہوتی ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر امنؔ نے محمد معصوم کی چہار درویش کے جس نسخے سے ترجمہ کیا وہ اپنے متن میں اس سے مختلف ہو جس پر تحسینؔ کی کتاب مبنی ہے۔ میر امنؔ نے حقیقت میں "ٹھیٹھ ہندوستانی" زبان کا استعمال کیا ہے اور اس نے اس کو بہت خوبصورت اور ہر دلعزیز بنا دیا ہے۔ ترجمہ ہوتے ہوئے بھی یہ خود میر امنؔ کی تصنیف معلوم ہوتی ہے۔ اس کے ترجمے ہندی اور یورپی زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ اور وہاں کے نقادوں نے بھی اس کی ستائش کی ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے پڑھنے سے عہدِ وسطیٰ کے ہندوستان کی سماجی حالت اور خصوصاً مسلمانوں کی ثقافتی زندگی کے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہوتی ہیں اور جاگیردارانہ سماج کے طور طریقے، کھانا پینا، لباس و زیور، اخلاقی تصورات ہر مسئلے پر روشنی پڑتی ہے، اس میں سنسکرت اور بھاشا کے لفظ اس خوبصورتی سے پیسے گئے ہیں جیسے انگوٹھی پر نگ جڑ دیا گیا ہو۔ میر امنؔ کی باغ و بہار ان تصنیفات میں سے ہے جو ایک بار پیدا ہو کے پھر نہیں مرتیں۔ ان کی دوسری کتاب گنج خوبی ہے اور فارسی کی ایک مشہور کتاب اخلاق محسنی کا ترجمہ ہے۔ یہ کتاب فورٹ ولیم کالج سے شائع نہیں ہوئی بلکہ بعد میں بمبئی میں چھپی۔ ابھی کچھ مدت سے پہلے دلّی یونیورسٹی سے اس کا ایک بہت اچھا اڈیشن شائع ہوا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے لکھنے والوں میں حیدر بخش حیدریؔ نے سب سے زیادہ کتابیں لکھی ہیں، مگر سب کی سب شائع نہیں ہو سکی ہیں۔ حیدریؔ رہنے والے تو دلّی کے تھے مگر ان کی زندگی کا بڑا حصہ بنارس میں گذرا۔ پتہ نہیں کہ وہاں بھی انھوں نے کچھ لکھا تھا یا نہیں مگر جب فورٹ ولیم کالج کھلا اور وہاں اہلِ قلم کی مانگ ہوئی تو حیدریؔ بھی کلکتے پہنچے اور وہاں نوکر ہو گئے

پورا کیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ جس مقصد سے بلائے گئے تھے وہ خالص ادبی نہیں تھا، کیونکہ وہیں سے اردو ہندی اختلاف نے ایک طرح کی سیاسی شکل اختیار کر لی۔ مگر اس کالج میں جو نثری تصنیفات ہوئیں وہ قابلِ غور ہیں کچھ مورخوں کا خیال ہے کہ وہاں کی تصنیفات سے اردو ادب کو کچھ زیادہ فائدہ نہیں ہوا ان کا یہ خیال اس حیثیت سے غلط نہیں ہے کہ اس سے عام طور پر اردو پڑھنے والے بہت دنوں تک ناواقف رہے اور وہاں کی کتابیں زیادہ تر درسی کے کام آتی رہیں لیکن ان کی اہمیت اور ادبی حیثیت کو تسلیم نہ کرنا درست نہ ہوگا۔ کالج میں اردو مصنفین کی تعداد جو بھی رہی ہو، ان میں سے کم و بیش پندرہ ایسے ہیں جن کے نام اور کام کو اہمیت حاصل ہے ان میں میر امّن، حیدری، افسوس، نہال چند، مظہر علی ولا، حسینی، کاظم علی جوان وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

میر امّن دلّی والے تھے۔ نام غالباً میر امان تھا۔ کلکتہ آنے سے پہلے شاعر یا مصنف کی حیثیت سے انھیں کوئی اہمیت حاصل نہ تھی، اب بھی ان کی سوانح حیات کے بارے میں بہت کم معلوم ہے اپنی زندگی کے متعلق جتنا انھوں نے اپنی مشہور کتابوں باغ و بہار اور گنج خوبی کی تمہید میں لکھ دیا ہے اس سے ان کے بارے میں علم ہوتا ہے جب دلّی کی حالت بگڑی تو میر امن پٹنہ پہنچے۔ خاصی طویل مدت وہاں گذارنے کے بعد کلکتے گئے وہاں دو برس یوں ہی گزر گئے۔ پھر ۱۸۰۱ء میں میر بہادر علی حسینی کی مدد سے جان گل کرسٹ سے ملاقات ہوئی اور میر امن فورٹ ولیم کالج کے شعبۂ تصنیف و تالیف میں ملازم رکھ لئے گئے یہاں تین برس کے دوران میں انھوں نے دو کتابیں "باغ و بہار" اور "گنج خوبی" لکھیں، جن میں باغ و بہار نے بڑا نام پایا۔ یہ پتہ نہیں کہ ۱۸۰۶ء کے بعد میر امن کیا ہوئے اور انھوں نے کچھ اور بھی لکھا یا نہیں کیونکہ اس سال وہ کالج سے الگ ہو گئے۔

باغ و بہار کی ابتدا میں میر امّن نے حسب دستور کہانی لکھنے کا سبب بھی لکھا ہے۔ انھوں نے بھی حسین عطا تحسین کی طرح یہی کہا ہے کہ یہ امیر خسرو کی چہار درویش پر مبنی ہے جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ خسرو کی کوئی تصنیف اس نام سے موسوم نہیں تھی مگر یہ اعتماد کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ فارسی میں یہ کہانیاں اس وقت بہت رائج تھیں۔ کیونکہ تھوڑے ہی دنوں میں اس کے تین ترجمے اردو زبان میں ہوئے کئی محققوں کا خیال ہے کہ میر امّن نے اس کا ترجمہ فارسی سے نہیں

کیا بلکہ تحسین کی کتاب نوطرز مرصع کو سامنے رکھ کر اسے بول چال کی آسان زبان میں لکھ دیا ہے۔ میر امّن نے لکھا ہے کہ "جان گلکرسٹ صاحب نے لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ، ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو، موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے"۔ ترجمہ کرتے وقت میر امّن نے فارسی کتاب بھی دیکھی، مگر اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے زیادہ تر تحسین کی نوطرز مرصع ہی کا تتبع کیا ہے۔ کہانی ایک ہی ہے مگر دونوں کے اسالیب اتنے مختلف ہیں کہ دو کتابیں معلوم ہوتی ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر امّن نے محمد معصوم کی چہار درویش کے جس نسخے سے ترجمہ کیا وہ اپنے متن میں اس سے مختلف ہو جس پر تحسین کی کتاب بنی ہے۔ میر امّن نے حقیقت میں ٹھیٹھ "ہندوستانی" زبان کا استعمال کیا ہے اور اس نے اس کو بہت خوبصورت اور ہر دلعزیز بنا دیا ہے۔ ترجمہ ہوتے ہوئے بھی یہ خود میر امّن کی تصنیف معلوم ہوتی ہے۔ اس کے ترجمے ہندی اور یورپی زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ اور وہاں کے نقادوں نے بھی اس کی ستائش کی ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے پڑھنے سے عہد وسطیٰ کے ہندوستان کی سماجی حالت اور خصوصاً مسلمانوں کی ثقافتی زندگی کے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہوتی ہیں اور جاگیردارانہ سماج کے طور طریقے، کھانا پینا، لباس و زیور، اخلاقی تصورات ہر مسئلے پر روشنی پڑتی ہے، اس میں سنسکرت اور بھاشا کے لفظ اس خوبصورتی سے پیوست کئے گئے ہیں جیسے انگوٹھی پر نگ جڑ دیا گیا ہو۔ میر امّن کی باغ و بہار ان تصنیفات میں سے ہے جو ایک بار پیدا ہو کے پھر نہیں مرتیں۔ ان کی دوسری کتاب گنج خوبی ہے اور فارسی کی ایک مشہور کتاب اخلاق محسنی کا ترجمہ ہے۔ یہ کتاب فورٹ ولیم کالج سے شائع نہیں ہوئی بلکہ بعد میں بمبئی میں چھپی۔ ابھی کچھ مدت سے پہلے دلّی یونیورسٹی سے اس کا ایک بہت اچھا ایڈیشن شائع ہوا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے لکھنے والوں میں حیدر بخش حیدری نے سب سے زیادہ کتابیں لکھی ہیں، مگر سب کی سب شائع نہیں ہو سکی ہیں۔ حیدری رہنے والے تو دلّی کے تھے مگر ان کی زندگی کا بڑا حصہ بنارس میں گذرا، پتہ نہیں کہ وہاں بھی انھوں نے کچھ لکھا تھا یا نہیں مگر جب فورٹ ولیم کالج کھلا اور وہاں اہلِ قلم کی مانگ ہوئی تو حیدری بھی کلکتے پہنچے اور وہاں نوکر ہو گئے

وہاں انھوں نے کئی کتابوں کے ترجمے کئے اور طبعزاد کتابیں بھی لکھیں بعد ۱۸۱۴ء میں پھر بنارس چلے آئے اور وہیں ۱۸۲۳ء میں راہیِ عدم ہوئے حیدری کی تصنیفات میں قصۂ مہر و ماہ، لیلیٰ مجنوں، ہفت پیکر، تاریخ نادری، گلشن ہند، طوطا کہانی، آرائشِ محفل، گلِ مغفرت کے نام خصوصیت سے لیے جا سکتے ہیں مگر ان میں سب سے زیادہ مشہور آخری تین کتابیں ہیں، طوطا کہانی ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی یہ کوئی نئی بات نہیں ہے بلکہ دکنی اردو میں لکھے ہوئے محمد قادری کے طوطی نامہ کو سہل اور بول چال کی رائج اردو میں لکھ دیا گیا ہے یہ کتاب بہت پسند کی گئی اور کئی بار شایع ہو چکی ہے۔ فاربس نے لندن سے اس کا ایک خوبصورت اڈیشن شایع کیا اور اسمال نے اس کا انگریزی ترجمہ بھی کیا۔ حیدری کی تصنیفات میں آرایش محفل سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اس میں عرب کے مشہور سخی حاتم طائی کے سات خیالی سفروں کی کہانی بڑے دلچسپ طریقے سے لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب بھی ایک فارسی کتاب پر مبنی ہے، مگر حیدری نے اپنی طرف سے بہت سی تبدیلیاں کر دی ہیں۔ یہ کتاب بھی گل کرسٹ کے کہنے پر ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ اس کی زبان سہل و شیریں ہے۔ یہ بھی کئی بار شائع ہو چکی ہے۔ گلِ مغفرت وہی ہے جو فضلی کی کربل کتھا ہے کیونکہ یہ بھی ملا حسین واعظ کاشفی کی روضۃ الشہدا کا خلاصہ اور ترجمہ ہے۔ شاید یہ کتاب کالج کے لئے نہیں لکھی گئی تھی مگر ۱۸۱۲ء میں کلکتے ہی سے شائع ہوئی۔ ۱۸۴۵ء میں اس کا ایک ترجمہ ایک فرانسیسی نے اپنی زبان میں کیا۔ حیدری شاعر بھی تھے اور ان کے کلام میں غزل، قصیدے، مرثیے سب ہیں، مگر ان کا نام ان کی نثری تصنیف کے سبب سے روشن ہے۔ ان کی زبان آسان ہوتے ہوئے بھی میر امن کی زبان سے مختلف ہے کیونکہ میر امن فارسی عربی الفاظ کے مقابلے میں ہندی الفاظ کا زیادہ استعمال کرتے تھے اور حیدری فارسی کی طرف جھکتے تھے۔

اس کالج کے ایک اور مصنف میر شیر علی افسوس تھے اور وہاں مقرر کئے جانے سے پہلے ہی کافی نام پیدا کر چکے تھے۔ دلّی، پٹنہ، لکھنؤ کی ادبی محفلوں اور اجتماعات میں شریک ہو چکے تھے، میر سودا، میر حسن، جرأت اور انشا کا زمانہ دیکھا تھا، مشاعروں میں افسوس بھی ان کے ساتھ اپنا کلام سناتے تھے۔ ۱۸۰۰ء میں کلکتے پہنچ کر گل کرسٹ کی صلاح سے فارسی کی دو کتابوں کا ترجمہ کیا۔ ۱۸۰۶ء میں شیخ سعدی کی شہرۂ آفاق کتاب گلستاں کو باغِ اردو کے نام سے اردو میں منتقل کیا لیکن زبان کہیں کہیں فارسی سے بوجھل ہے۔ افسوس کی دوسری کتاب آرائش محفل ہے جو منشی سجان رائے کی فارسی

تاریخ خلاصۃ التواریخ کا اردو ترجمہ ہے۔ میجر ہنری کورٹ اور جان شکسپیر نے اس کا ترجمہ انگریزی میں کیا۔ یہ کتاب بار بار شائع ہو چکی ہے۔ یہ تعجب کی بات ہے کہ فورٹ ولیم کالج میں ایک ہی وقت میں جو کتابیں لکھی گئیں ان میں سے دو تین کے نام دو دو مصنفوں نے ایک ہی رکھے ہیں۔ آرائش محفل حیدری کی کتاب کا نام ہے اور افسوس کے ترجمے کا بھی۔ حیدری کی دوسری کتاب گلشن ہند ہے اسی وقت مرزا لطف علی نے بھی اپنے "تذکرۂ شعرا" کا نام گلشن ہند رکھا۔ اس کا ایک سبب یہ تھا کہ اردو فارسی میں کبھی کبھی ابجد کے حساب سے تاریخی نام رکھے جاتے تھے اس لیے نام ایک ہی تو اکثر ہو جاتا تھا۔

مرزا علی لطف دلّی کے رہنے والے تھے۔ دلّی کے زوال کے بعد وہ لکھنؤ آئے، پٹنہ گئے اور وہاں سے کلکتے پہنچے۔ گل کرسٹ سے ملاقات ہوئی تو انھوں نے اردو شاعروں کا ایک تذکرہ لکھنے کی فرمائش کی۔ لطف نے علی ابراہیم خاں کی فارسی تصنیف گلزار ابراہیم کو سامنے رکھ کر اردو میں گلشن ہند لکھ دیا۔ اس کی زبان مصنوعی اور پیچیدہ ہے مگر اس سے معاصر شعرا کے متعلق نئی نئی باتیں معلوم ہو جاتی ہیں۔ یہ کتاب کلکتے سے شائع نہ ہو سکی اور اس کا مسودہ بھی کھو گیا۔ اتفاقاً ۱۹۰۶ء میں اس کا ایک قلمی نسخہ حیدرآباد کے ایک دریا میں بہتا ہوا ملا اور یہ کتاب وہیں سے شایع ہوئی۔ لطف بھی کلکتے سے حیدرآباد چلے گئے تھے اور وہیں ۱۸۲۲ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔

دلّی کے ایک اور باشندے میر بہادر علی حسینی کالج کے شعبۂ تصنیف میں ملازم تھے اور غالباً سب سے پہلے انھیں کا تقرر وہاں ہوا تھا۔ انھوں نے میر حسن کی مشہور مثنوی سحر البیان کو نثر میں لکھا اور اس کا نام نثر بے نظیر رکھا۔ حسینی کی دوسری تصنیف جو بہت مقبول ہے، اخلاق ہندی ہے۔ اس کے قصے سنسکرت کی اخلاقی خوبیوں سے بھری ہوئی کہانیوں پر مبنی ہیں اور اردو میں فارسی سے منتقل کیے گئے ہیں۔ یہ کتاب ۱۸۰۳ء میں کلکتے سے شایع ہوئی۔ ان کی تیسری کتاب تاریخ آسام ہے، یہ بھی ایک فارسی کتاب کا ترجمہ ہے اس کا ترجمہ فرانسیسی میں بھی ہوا تھا۔ حسینی نے گل کرسٹ کی قواعد کو بھی مختصر کر کے آسان زبان میں لکھا اور یہ کتاب ۱۸۱۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

فورٹ ولیم کالج کے ایک اور مشہور مصنف مظہر علی خاں ولا بھی دلّی کے رہنے والے علما کے ایک خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ سنسکرت، فارسی و ہندی جانتے تھے، شاعری

بھی کرتے تھے مگر ان کے بارے میں کچھ زیادہ معلوم نہیں۔ وِلاّ نے ۱۸۰۲ء میں کلکتہ پہنچے اور وہاں کالج کے لیے کئی کتابیں لکھیں، جن میں مادھونل اور کام کنڈلا، بیتال پچیسی، اور تاریخ شیر شاہی مشہور ہیں۔ مادھونل اور کام کنڈلا موتی رام کوشیر کی لکھی ہوئی برج میں موجود تھی۔ وِلاّ نے اسے اردو کا جامہ پہنایا بیتال پچیسی ایک مشہور کتاب ہے کہا جاتا ہے کہ محمد شاہ بادشاہ کے زمانے میں کسی نے اسے برج بھاشا میں لکھا اور اسی سے وِلاّ نے اردو میں لے لیا۔ اس کے ترجمہ میں ان کے مددگار للّو لال جی تھے جن کا ذکر آگے آئے گا۔ ترجمہ ہوجانے پر بھی اس میں برج بھاشا کے لفظ رہ گئے ہیں اور بہت اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ اس کتاب کے نہ جانے کتنے ایڈیشن نکل چکے ہیں یہ اس وقت کی اُردو کا ایک بہت دلکش نمونہ ہے۔ وِلاّ نے تاریخ شیر شاہی کا ترجمہ فارسی سے کیا تھا۔ گارساں دتاسی نے اس کا فرانسیسی ترجمہ ۱۸۶۵ء میں فرانس سے شائع کیا۔

مرزا کاظم علی جوان بھی فورٹ ولیم کالج میں ملازم تھے۔ دلّی ہی کے رہنے والے تھے اور کلکتہ آگئے تھے ۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ کی استدعا پر کالی داس کی لازوال تخلیق ابھگیان شاکنتلم کا ترجمہ شکنتلا ناٹک کے نام سے کیا۔ فرخ سیر کے زمانے میں سنسکرت سے یہ ناٹک قصہ کی صورت میں برج بھاشا میں منتقل ہوچکا تھا۔ اس کے مصنف کا نام یا تخلص نواز تھا۔ اس ترجمہ میں بھی للولال جی نے جواںؔ کی مدد کی۔ یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یہ تصنیف ناٹک کی شکل میں نہیں لکھی گئی ہے کیونکہ غلط فہمی اور لاعلمی کی بنا پر کچھ نقادوں نے اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے جواںؔ نے اور کتابیں بھی لکھیں اور ان کے علاوہ للولال جی کو سنگھاسن بتیسی کے لکھنے میں مدد دی اور کئی دوسرے مصنفوں کی زبان کی اصلاح کی۔

نہال چند لاہوری اس کالج کے ایک اور مصنف تھے وہ بھی دلّی ہی کے رہنے والے تھے مگر پنجاب میں رہنے لگے تھے اس لیے لاہوری کہے جانے لگے۔ انھوں نے ۱۸۰۳ء میں گل کرسٹ کے کہنے پر گل بکاؤلی کی مشہور کہانی کا فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ کہانی ہندوستان کی لوک کتھاؤں میں بڑی شہرت رکھتی تھی، جسے عزت اللہ بنگالی نے فارسی میں لکھ لیا تھا۔ نہال چند نے اسے آسان صحیح اور شیریں اُردو میں لکھ کر اس کا نام مذہب عشق رکھا۔ اس کا پہلا اڈیشن ۱۸۰۴ء میں نکلا اور اس کے بعد جانے کتنی مرتبہ مختلف جگہوں سے شائع ہوچکی ہے۔ یہی وہ کہانی ہے جس کو پنڈت دیاشنکر نسیم

نے ۱۸۳۶ء میں اپنی مشہور مثنوی گلزار نسیم کی شکل میں پیش کیا۔ اس منظوم تخلیق کے آگے لوگ مذہب عشق کو بھول گئے۔

لاہور کے ایک شاعر بینی نرائن جہاںؔ بھی فورٹ ولیم کالج میں اس وقت پہنچے جب گل کرسٹ وہاں سے جاچکے تھے مگر انھوں نے کالج کے لیے دو کتابیں تیار کیں ایک تو عشقیہ داستان تھی جس کا نام چار گلشن تھا اور دوسری کتاب شعرا کا ایک تذکرہ تھا جو کپتان روبک کی فرمائش پر مرتب کیا گیا اور ۱۸۱۲ء میں تمام ہوا۔ اس میں ایک سو پچیس[۱۲۵] شاعروں کا مختصر حال ہے اور جہاںؔ نے اپنے کلام کا بڑا حصّہ بھی اس میں جمع کر دیا ہے۔ غالباً اسی لئے اس کا نام دیوان جہاںؔ رکھا۔

گجرات کے ایک برہمن للّو لال جی جنھیں جدید ہندی نثر کا بانی کہا جاتا ہے، فورٹ ولیم کالج میں ہندی کتابیں لکھنے کے لیے مقرر کیے گئے تھے انھوں نے پریم ساگر، راج نیتی اور کچھ دوسری کتابیں ہندی میں لکھیں۔ یہ وہ ہندی تھی جس کی بنیاد کھڑی بولی پر تھی۔ ان کتابوں کی بڑی اہمیت ہے کیونکہ ان کی تصنیف سے ہندی نثر میں اس نئی روایت کی ابتدا ہوگئی، جو تھوڑے فرق کے ساتھ اردو ہی کی نقل تھی۔ ہندی ادب کے تاریخ نگاروں نے اس کا تذکرہ تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ یہاں اس کی طرف محض اشارہ ہی کافی ہوگا۔ للّو لال جی اردو بھی جانتے تھے انھوں نے کاظم علی جوان کی مدد سے اُردو میں سنگھاسن بتیسی لکھی اور یہ کتاب اردو اور ہندی دونوں رسم الخطوں میں شایع ہوئی۔

ان مصنفین کے علاوہ تارنی چرن مترا، امانت اللہ شیدا، حفیظ الدین، اکرم علی اشک اور مرزا جان تپش نے بھی کئی کتابیں لکھیں اور تھوڑے ہی عرصے میں فورٹ ولیم کالج کی سرپرستی میں اردو نثر کے خزانے میں بڑا سرمایہ جمع ہوگیا۔ اب اگر ہم اس کالج میں لکھی ہوئی کتابوں اور اردو نثر کے ارتقا کا جائزہ لیں تو ہمیں کئی باتوں کو نگاہ میں رکھنا ہوگا۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ انگریزوں نے یہ کالج بدیسیوں کے لیے قائم کیا تھا اور یہاں اسی قسم کی کتابیں لکھی گئیں جو ان کے کام کی تھیں۔ ان کتابوں میں اس وقت کی حالت یا عوام کی بدحالی اور آزادی کے خوابوں کے بارے میں کچھ ڈھونڈھنا بے سود ہوگا۔ ان کا پہلا مقصد یہی تھا کہ انگریز اردو زبان

سیکھ جائیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان میں کی کچھ کتابیں اعلیٰ درجے کی تصنیفات ثابت ہوئیں اور نثری ادب کے ارتقا میں ان کی اہمیت مسلم ہوگئی۔ دوسری بات جن کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے یہ ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے حکام نے ترجمے پر زور دیا اور سنجیدہ موضوعات پر کتابیں نہیں لکھوائیں ان کا تعلق کچھ تو اس مقصد سے ظاہر ہے جس کو پیش نظر رکھ کے کتابیں لکھوائی جاتی تھیں اور کچھ اس وقت کی سیاسی اور سماجی صورت حال کا پتہ دیتا ہیں۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یہ کتابیں زیادہ تر کالج کے اندر محدود رہیں اور باہر کے لوگ ان کے بارے میں زیادہ واقفیت حاصل نہ کر سکے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اس نثر نگاری نے عموماً اردو نثر کے ارتقا پر کوئی گہرا اثر نہیں ڈالا۔ یہ ضرور ہوا کہ کچھ معمولی مصنف جو دلی اور لکھنؤ کے ماحول میں صرف لکیر کے فقیر شاعر ہو کر رہ جاتے، نئے ماحول میں ایک نئے نثری سلوب کے بانی بن گئے۔ اس طرح فورٹ ولیم کالج کی ایک خاص اہمیت ہے، جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

فورٹ ولیم کالج کے باہر بھی اردو نثر میں جو کام ہو رہے تھے رفتہ رفتہ ان کے بارے میں اب ہماری واقفیت بڑھ رہی ہے۔ اس مختصر تاریخ میں ان کا ذکر اختصار ہی سے کیا جا سکتا ہے۔

میر تقی میر کے ایک رشتہ دار محمد حسین کلیم اپنے زمانے کے مشہور شاعر تھے انھوں نے تصوف کی بہت ہی مستند اور باوزن کتاب فصوص الحکم کا اردو میں ترجمہ کیا۔ بندرابن، حکیم محمد شریف، مہر چند اور مہجور وغیرہ نے بھی نثر میں کتابیں لکھیں۔ سچ تو یہ ہے کہ نجانے کتنی کتابیں لکھی گئی ہونگی مگر ہم تک بہت کم پہنچی ہیں کیونکہ اس وقت تک ہندوستان میں پریس نہ ہونے کے برابر تھے اور قلمی کتابیں غائب ہو جاتی تھیں پھر بھی جو کتابیں دستیاب ہیں، ان کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ لکھنؤ میں نظم کے ساتھ نثر کا بھی ارتقا ہو رہا تھا۔ محمد بخش مہجور نے کئی داستانیں لکھیں جن میں گلشن نوبہار، اور نورتن شہرت پا چکی ہیں۔ اسی طرح حقیقت کے کارنامے جاذب عشق اور ترشنہ کی تصنیف ہفت سیاح بھی اپنے زمانے میں مشہور تھیں انیسویں صدی کے آغاز میں لکھی ہوئی کتابوں میں انشاء اللہ خاں انشاء کی تصنیف رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی ایک خاص اہمیت رکھنے والی کتاب ہے جسے ہندی اور اردو دونوں کے نقاد اپناتے ہیں

انشاء کا ذکر لکھنؤ اسکول کی شاعری کے سلسلے میں آچکا ہے، یہاں صرف یہ بتانا ہے کہ انھوں نے یہ کہانی ایسی ہندوستانی زبان میں لکھی جس میں فارسی عربی کے الفاظ سے پرہیز کیا ہے۔ پھر بھی ساری کہانی بڑی صاف ستھری نثر میں لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب دیوناگری رسم الخط میں بھی شائع ہو چکی ہے اور اگر کسی دوسرے سبب سے نہیں تو زبان کے اعتبار سے پڑھنے کی چیز ہے انشاء کی جودت عقل، ان کے تخیل کی قوت اور خیالات کی جدت اس کتاب سے بخوبی ظاہر ہو جاتی ہے۔ انشاء کی دوسری اہم تصنیف دریائے لطافت ہے جو فارسی میں ہے مگر اس میں اردو نثر کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کتاب کی ایک خاص اہمیت یہ بھی ہے کہ کسی ہندوستانی مصنف کی لکھی ہوئی اردو کی پہلی قواعد سمجھی جاتی ہے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یہ صرف ایک قواعد نہیں ہے بلکہ لسانیات کا ایک بڑا قاموس بھی ہے اور اس سے اب تک فائدہ اٹھایا جا رہا ہے۔ اس میں اس زمانے کی زبان کے دلچسپ نمونے دیئے گئے ہیں اور مختلف مقامات کی بولیوں کے فرق کو بڑی بصیرت کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ انشاء کی ایک اور کتاب سلک گوہر دستیاب ہو گئی ہے۔ یہ نثر میں ایک مختصر کہانی ہے مگر اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں منقوط حروف کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ کہانی معمولی اور عام ہے۔

ہندوستان میں وہابی تحریک کے ایک رہنما مولوی اسمعیل تھے یہ تحریک سکھوں اور انگریزوں کے خلاف انیسویں صدی کے آغاز میں کافی اہمیت اختیار کر گئی تھی۔ اس کے رہنما مسلمانوں میں ایک خاص طرح کی اصلاح چاہتے تھے اور اپنے خیالات کی تبلیغ میں جوش اور ولولہ کا مظاہرہ کرتے تھے اس کے بارے میں فارسی اور اردو میں ان کی تصنیفات بھی ملتی ہیں۔ مولوی اسمعیل شہید نے اردو میں ایک کتاب تقویت الایمان لکھی جو ادبی نہیں مذہبی حیثیت سے مشہور ہوئی۔ اس سلسلے میں کچھ مختصر رسائل اور بھی ملتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی کے بجائے اردو نثر کا استعمال زیادہ کیا جا رہا ہے۔

اس عہد کی سب سے اہم نثری تصنیف مرزا رجب علی سرور کی لازوال تخلیق فسانۂ عجائب ہے۔ سرور لکھنؤ کے سب سے اہم نثر نگار سمجھے جاتے ہیں۔ وہ ۱۷۸۶ء میں پیدا ہوئے اور لکھنؤ ہی میں رائج الوقت تعلیم میں کمال حاصل کیا۔ وہ شاعری بھی کرتے تھے اور احترام کی نظر سے دیکھے

جاتے تھے۔ اودھ کے بادشاہ غازی الدین حیدر نے کسی بات پر ناراض ہو کر انھیں [illegible]
اور سرور کانپور چلے گئے۔ وہیں اپنے دوست حکیم اسد علی کی فرمایش پر فسانۂ عجائب لکھی۔ جب واجد علی شاہ تخت نشین ہوئے تو انھوں نے سرور کو معافی دے دی اور لکھنؤ بلا کر ان کو عزت بخشی۔ غدر ہونے پر سرور کو لکھنؤ چھوڑنا پڑا۔ ۱۸۵۸ء کے بعد سے وہ اپنے دوسرے کمالات مثلاً شہسواری، خطاطی، تیر اندازی وغیرہ کے باعث مہاراجہ بنارس، مہاراجہ الور اور مہاراجہ پٹیالہ کے یہاں عزت کے ساتھ رہے۔ ۱۸۶۲ء میں آنکھوں کے علاج کے لیے کلکتہ گئے۔ وہاں سے واپسی پر ۱۸۶۷ء میں انتقال کیا۔

سرور کی کئی تصنیفیں ملی ہیں جن میں سب سے پہلی اور سب سے اہم فسانۂ عجائب ہے۔ یہ کہانی ۱۸۲۴ء میں لکھی گئی اور جیسا کہ اس زمانے کی کہانیوں میں ہوتا تھا یہ بھی داستانی رنگ میں غیر فطری باتوں سے پُر ہے۔ اس پر پدماوت اور الف لیلہ کا اثر صاف طور سے دکھائی پڑتا ہے۔ کچھ لوگوں نے اس کو قدیم داستانوں اور جدید ناول کے بیچ کی کڑی کہا ہے مگر حقیقت پرانے افسانوں کی طرح اس میں بھی کچھ اخلاقی فضائل کی تبلیغ اور مختلف اقسام کے ناممکن واقعات کے خیالی بیان سے تفریح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کا اسلوب بڑا رنگین اور پیچیدہ ہے اور اکثر عبارت مقفیٰ ہے۔ اس میں میر امن کی سہل زبان کی ہنسی اڑائی گئی ہے کیونکہ مصنف کی نظر میں سیدھی سادی نثر نگاری کوئی ہنر نہیں، اسے صنائع سے پُر ہونا چاہیے۔ سرور کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر واقعے کے مطابق الفاظ ڈھونڈ نکالتے ہیں اور ضرورت ہو تو ہندی الفاظ کا استعمال بھی فنکارانہ طریقے سے کرتے ہیں۔ اس کتاب سے لکھنؤ کی تہذیب کے متعلق بڑی واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ ولادت، موت، شادی کے رسوم، رہن سہن، عقائد، توہمات اور مروجہ علوم کے بارے میں بہت سی باتیں بڑی خوبی سے اس کتاب میں بیان کی گئی ہیں مگر افسانے کے واقعی زندگی سے دور ہونے کے باعث آج کے قاری کو عام طور سے اس میں لطف نہیں ملتا۔ پھر بھی یہ تخلیق اردو ادب کی عظیم تخلیقات میں سے ہے۔ بیسیوں بار شایع ہو چکی ہے۔

فسانۂ عجائب کے علاوہ سرور نے اور کئی تصانیف کیں جن میں سے کچھ یہ ہیں:
سرورِ سلطانی، شررِ عشق، شگوفۂ محبت، گلزارِ سرور، شبستانِ سرور اور انشائے سرور۔

سرورِ سلطانی ۱۸۴۷ء میں واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی۔ یہ شاہنامۂ فردوسی کے ایک فارسی خلاصہ کا ترجمہ ہے۔ شررِ عشق میں چڑوں کی محبت کی کہانی بڑے دلچسپ طریقے سے کہی گئی ہے۔ اس کی تصنیف ۱۸۵۶ء میں ہوئی۔ اسی سال شگوفۂ محبت بھی لکھی گئی۔ یہ بھی ایک داستانِ محبت ہے جسے مہر چند کھتری اس سے پہلے لکھ چکے تھے۔ گلزارِ سرور ایک صوفیانہ کتاب کا ترجمہ ہے۔ جس پر مرزا غالب نے پیش لفظ بھی لکھا تھا۔ شبستانِ سرور میں الف لیلیٰ کی کچھ کہانیوں کا ترجمہ ہے اور انشائے سرور ان کے مکاتیب کا مجموعہ ہے جو ان کے انتقال کے بعد مرتب ہوا۔

اسی زمانے میں اودھ میں کچھ اور تصانیف بھی کی گئیں جو اہمیت رکھتی ہیں۔ فقیر محمد خاں گویا شاہی فوج میں رسالدار تھے اور بڑے امرا میں گنے جاتے تھے۔ وہ اس وقت کے اچھے شاعر تھے۔ اور ناسخ کو اپنا کلام دکھاتے تھے۔ ۱۸۵۰ء میں ان کا انتقال ہوا۔ گویا نے ۱۸۳۵ء میں فارسی کی مشہور کتاب انوارِ سہیلی کا ترجمہ بستانِ حکمت کے نام سے کیا۔ اس میں ہتوپدیش اور پنچ تنتر کی کہانیاں ہیں۔ گویا کا ترجمہ بہت سہل اور سادہ تو نہیں ہے مگر اس کی زبان سرور کی طرح صنائع سے بھری ہوئی بھی ہے اس کے چند سال بعد نیم چند کھتری نے ایک فارسی کہانی کا ترجمہ قصۂ گل و صنوبر کے نام سے کیا اور شایع ہوا۔ کچھ دوسرے مصنفوں کے نام بھی ملتے ہیں۔ مگر یہاں ان کا ذکر نہیں کیا جا سکتا۔

اردو نثر کے ارتقا کی کہانی ادھوری رہ جائے گی اگر دلّی کالج اور اس سے متعلق ورنا کلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کا ذکر نہ کیا جائے کیونکہ اگر فورٹ ولیم کالج میں قصص، تاریخ اور مذہبی کتابوں کے ترجمے ہوئے تو اس سوسائٹی نے ریاضی، سائنس، نجوم، منطق، فلسفے کو بھی ترجمے کے منصوبے میں شامل کر لیا۔ ۱۸۰۳ء کے بعد دلّی ایک طرح سے ایسٹ انڈیا کمپنی کے حلقۂ اثر میں آ چکی تھی اور وہاں بھی انگریز والوں نے وہی جال بچھانا شروع کر دیا تھا جو اور مقامات پر بچھایا تھا۔ دلّی کا علاقہ ہند و مسلم ثقافت کا قدیم مرکز تھا جہاں دونوں مل جل کر محبت کے ساتھ رہتے تھے۔ مگر پورے ملک میں جو نئی صورتِ حال پیدا ہو رہی تھی۔ اس کا اثر یہاں پڑنا بھی قدرتی تھا۔ قدیم روایات کا یہ شہر آسانی سے سب کچھ قبول نہیں کر سکتا تھا مگر ضروریاتِ زندگی نے نئی طرح کی تعلیم گاہیں کھولنے پر مجبور کیا ۱۸۲۵ء میں دلّی کالج قائم ہوا جس میں ہر مضمون کی اعلیٰ تعلیم دی جاتی تھی اور ذریعۂ تعلیم اردو زبان تھی۔ سرکاری رپورٹوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ منصوبہ بہت کامیاب ثابت ہوا۔ ۱۸۴۸ء میں اس

کالج میں انگریزی جماعت بھی کھول دی گئی۔ دلی کے باشندوں نے اس کی سخت مخالفت کی اور اس حکم میں ترمیم کرنی پڑی۔

یہ وہ وقت تھا کہ ۱۸۳۷ء میں اردو سرکاری دفتروں کی زبان قرار دی جا چکی تھی اور اگرچہ تعلیم کی زبان انگریزی تھی مگر دلی کالج میں ساری تعلیم اردو ہی کے ذریعہ دی جارہی تھی۔ جو پالیسی کالج کا نظم ونسق چلاتی تھی وہ کچھ کتابوں کے ترجمے اردو میں کرا چکی تھی کہ ۱۸۴۳ء میں ورنا کلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کی تشکیل ہوئی جس کی نگرانی میں سوا سو سے زیادہ کتابیں تیار ہوئیں۔ یہ سوسائٹی زیادہ تر عوام کی مدد سے چلتی تھی اور کبھی کبھی سرکاری مدد بھی مل جاتی تھی۔ جن کتابوں کا یہاں ترجمہ ہوا یا جو کتابیں یہاں لکھوائی اور چھپوائی گئیں ان کی فہرست نہیں دی جا سکتی مگر کچھ کتابوں اور موضوعوں کے نام دیے جا رہے ہیں جس سے اس سوسائٹی کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکےگا۔ رامائن، مہابھارت، لیلاوتی، دھرم شاستر، شکنتلا، گھورنشن وغیرہ کے ترجمے، سودا، میر، درد، جرات وغیرہ کے دیوان، ہندوستان، ایران، یونان، انگلستان، روم کی تاریخیں، سائنس کے سبھی شعبوں پر کتابیں، جغرافیہ، کہانی، شعراء کے تذکرے اور مذہبی رسائل سبھی اصناف کی کتابیں اس سوسائٹی نے تیار کرائیں۔ ترجمے زیادہ تر انگریزی، فارسی، عربی اور سنسکرت زبانوں سے ہوتے تھے۔ افسوس اس بات کا ہے کہ ان میں سے زیادہ تر کتابیں اب نہیں ملتیں صرف انڈیا آفس لائبریری (لندن) میں اس کا بڑا حصہ موجود ہے۔ مترجموں میں دھرم نارائن، ایودھیا پرشاد، ہری ورمن لال، شنبھل پرشاد، وزیر علی، غلام علی، محمد احسن اور رام چندر کے نام ملتے ہیں ان میں ماسٹر رام چندر کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

رام چندر دلی کالج کے پڑھے ہوئے تھے اور تعلیم ختم کرنے کے بعد اسی کالج میں یورپین سائنس کے استاد ہو گئے۔ انھیں ریاضی سے خاص لگاؤ تھا اور انھوں نے ریاضی کی کئی کتابوں کا ترجمہ کیا تھا۔ ریاضی ہی کی ایک تصنیف کا انگلستان میں استقبال کیا گیا۔ رام چندر نے کئی علمی کتابیں بھی لکھی ہیں جن میں عجائب روزگار اور تذکرۃ الکاملین بہت مشہور ہیں۔ وہ عیسائی ہو گئے تھے اور اس کی وجہ سے کچھ دنوں کے لیے دلی کے مسلمانوں میں ان کی عزت بہت کم ہو گئی تھی مگر یہ جذبہ ان کی لیاقت اور علم کے سامنے قائم نہ رہ سکا۔ ماسٹر

رام چند کو بدلتی ہوئی صورتِ حال کا پورا احساس تھا۔ اس لیے انھوں نے فوائد الناظرین اور محبِ ہند کے نام سے رسالے بھی شائع کیے اور سائنسی خیالات کے پھیلانے کی کوشش کی یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ رام چندر ایک ترقی پسند فن کار تھے، جن کے مضامین نے خیالات کے لیے راستہ صاف کیا۔

یہ اردو نثر کی ترقی کا ایک مختصر خاکہ ہے اس کے مطالعہ سے معلوم ہوگا کہ اگرچہ اس کا آغاز پندرھویں صدی میں ہو چکا تھا مگر اس کا ہمہ گیر اور ہمہ جہت ارتقا انیسویں صدی کے نصف اول میں ہوا۔ جو نقاد دلی کالج کے نصابِ تعلیم کو بغور دیکھے گا اسے یہ دیکھ کر حیرت ہوگی کہ سائنس اور دوسرے مضامین اردو میں کس طرح پڑھائے جاتے رہے ہوں گے۔ اور جو اس کی کامیابی کا حال رپورٹوں میں پڑھے گا اسے معلوم ہوگا کہ اردو زبان میں اتنی طاقت اسی وقت آ چکی تھی کہ وہ اعلیٰ تعلیم کا ذریعہ بن سکے۔

عبداللطیف اعظمی

اُردو نثر کی ترقّی میں سرسیّد کا حصّہ

۱۸۵۷ء میں سانحۂ غدر پیش آیا۔ زوالِ حکومت سے مسلمانوں کی حالت یونہی خراب و خستہ ہو چکی تھی' اس حادثہ نے ان کے تمام شعبہ ہائے حیات میں افسردگی اور اضمحلال پیدا کر دیا۔ یاس و قنوط نے طبیعتوں کو مردہ کر دیا، مایوسی و ناامیدی نے کمرِ ہمت توڑ دی، کتابِ زندگی کا ایک ایک ورق منتشر ہو گیا اور صدیوں کا مجتمع شیرازہ ایک ایک کر کے بکھر گیا، اس وقت ضرورت تھی ایک مسیحا کی جو ان ٹوٹے ہوئے دلوں کو جوڑے، ضرورت تھی ایک رہبر کی جو اس مردہ اور مایوس قوم کی ہمت بڑھائے، ضرورت تھی ایک قائد کی جو ملت کی رہنمائی کر سکے۔

قوم کو کچھ زیادہ انتظار نہ کرنا پڑا۔ سرسید میدانِ عمل میں آئے اور مسلمانوں کی خدمت کے لیے اپنے آپ کو وقف کر دیا۔ انھوں نے جہاں مسلمانوں کی اور بہت سی خدمتیں انجام دیں وہاں اردو کو بھی بہت فروغ دیا۔" وہ ایک قومی رہنما اور مدرستہ العلوم علی گڑھ کے بانی ہی نہیں تھے، بلکہ اردو زبان کے ایک بڑے ادیب اور صاحبِ قلم تھے۔ اُن کے زورِ قلم اور ادبی خدمات نے درحقیقت اردو ادب میں ایک نیا دور شروع کیا۔

سرسید سے قبل اردو زبان علوم و فنون سے ناآشنا تھی۔ اچھی کتابیں اگر کچھ تھیں تو بہت کم، جیسے آٹے میں نمک، طرزِ تحریر نہایت اُلجھا ہوا اور تعقید و تصنع سے پُر۔ فورٹ ولیم کالج کے ترجموں اور تالیفوں میں سادگی اور سلاست

کی یقیناً کوشش کی گئی، لیکن اگر سرسید ادھر توجہ نہ کرتے تو شاید منزلِ مقصود تک پہنچنے میں بہت دیر لگتی۔ سرسید کا اردو زبان و ادب پر یہ بہت بڑا احسان ہے کہ انھوں نے نوجوان لکھنے والوں میں ادبی تنقید کا ذوق پیدا کیا اور اردو لٹریچر کو صحیح ادبی رنگ سے آشنا کیا جو اس سے قبل ناپید تھا، مغربی خیالات کے قبول کرنے میں خدا جانے کب تک انتظار کرنا پڑتا، لیکن سرسیّد نے اپنی مستقل مزاجی اور مؤثر شخصیت کی بناء پر اردو ادب میں انقلاب پیدا کیا اور بقول ڈاکٹر عبداللطیف " عہدِ جدید کی تاریخ میں اور کوئی ملک اس طرح یکایک حیات بخش خیالات اور تصوّرات کے نور سے منور نہیں ہوا۔ اس کی اگر کوئی مثال ملتی ہے وہ یورپ کی نشاۃ ثانیہ ہے" سرسیّد نے نہایت خلوص اور سچائی کے ساتھ معاشرتی خرابیوں پر تبصرہ کر کے عزّت و وقار اور اعلیٰ تنقید کے عناصر سے اُردو ادب کو آشنا کیا۔ سرسید کا طرزِ تحریر نہایت مؤثر VIGOROUS STYLE تھا، سادگی، خلوص اور عدم تصنع اس کی خصوصیات تھیں۔

JOSEPH CONRAD نے خود اپنے متعلق کہا تھا کہ "کل اہلِ ادب میں ادبیت سے سب سے زیادہ دوڑ" وہ سرسیّد پر بالکل صادق آتا ہے۔ مولانا شبلی نے ان کے متعلق کس قدر صحیح لکھا ہے:

"سرسید کی بدولت اردو اس قابل ہوئی کہ عشق و عاشقی کے دائرے سے نکل کر ملکی، سیاسی، اخلاقی، تاریخی ہر قسم کے مضامین اس زور و اثر، وسعت و جامعیت، سادگی اور صفائی سے ادا کر سکتی ہے کہ خود اس کے استاد یعنی فارسی زبان کو آج تک یہ بات نصیب نہیں ہوئی۔ ملک میں آج بڑے بڑے انشا پرداز موجود ہیں' جو اپنے اپنے مخصوص دائرۂ مضمون کے حکمراں ہیں، لیکن ان میں سے ایک شخص بھی نہیں جو سرسید کے بارِ احسان سے گردن اُٹھا سکتا ہو۔ بعض بالکل اُن کے دامنِ تربیت میں پلے ہیں۔ بعض نے دور سے فیض اُٹھایا ہے۔ بعضوں نے مدعیانہ اپنا الگ رستہ نکالا تاہم سرسیّد کی فیض پذیری سے بالکل آزاد کیوں کر رہ سکتے ہیں۔

" سرسید کی انشاء پردازی کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ ہر قسم کے مختلف

مضامین پر کچھ نہ کچھ بلکہ بہت کچھ لکھا ہے اور جس مضمون کو لکھا ہے اسے اعلیٰ درجہ پر پہنچا دیا ہے کہ اس سے بڑھ کر نا ممکن ہے۔ فارسی اور اردو میں بڑے بڑے شعراء اور نثار گذرے ہیں لیکن ان میں ایک بھی ایسا نہ تھا جو ہر قسم کے مضامین کا حق ادا کر سکتا ہو۔ فردوسی بزم میں رہ جاتا ہے، سعدی رزم کے مرد میدان نہیں۔ نظامی رزم و بزم دونوں کے استاد ہیں لیکن اخلاق کے کوچہ سے آشنا نہیں۔ ظہوری صرف درجہ نثر لکھ سکتا ہے، برخلاف اس کے سرسید نے اخلاق، معاشرت، پالٹیکس، مناظر قدرت وغیرہ وغیرہ سب پر لکھا ہے اور جو کچھ لکھا ہے خوب لکھا ہے۔

سرسید کی انشاء پردازی کا بڑا کمال اس موقع پر معلوم ہوتا ہے جب وہ کسی علمی مسئلہ پر بحث کرتے ہیں۔ اردو زبان چونکہ کبھی علمی زبان کی حیثیت سے کام میں نہیں لائی گئی اس میں علمی اصطلاحات، علمی الفاظ اور علمی تلمیحات بہت کم ہیں اس لئے اگر کسی علمی مسئلہ کو اردو میں لکھنا چاہیے، تو الفاظ مساعدت نہیں کرتے، لیکن سرسید نے مشکل سے مشکل مسائل کو اس وضاحت اور دلاویزی سے ادا کیا ہے کہ پڑھنے والا جانتا ہے کہ کوئی دلچسپ قصہ پڑھ رہا ہے۔ سرسید نے الٰہیات پر جو کچھ اپنی مختلف تحریروں میں لکھا ہے وہ فلسفہ کے اعلیٰ درجہ کے مسائل ہیں۔

طرز تحریر کی دلکشی سے زیادہ، سرسید کی شخصیت میں دلکشی اور جاذبیت تھی اور چوسر کی طرح تہذیب کی دونوں اقلیموں کے تاجدار تھے۔ کتابوں کی دنیا کے بھی اور انسانوں کی دنیا کے بھی۔" چنانچہ اردو کے ادیب صرف سرسید کے طرز تحریر ہی سے متاثر نہیں ہوئے بلکہ ان کی شخصیت اور عظمت کا بھی انھوں نے بہت زیادہ اثر قبول کیا۔ سرسید اگر اس صدی کے سب سے بڑے نہیں تو عظیم ترین لوگوں میں سے ضرور تھے اور یقیناً وہ نہ صرف گلشن ادب اردو میں نادر اور سرسبز و شاداب درخت تھے، بلکہ اسلامی ہند کے چمنستان میں ان سے طویل اور شاندار درخت کوئی نہیں تھا۔

سرسید سے قبل فورٹ ولیم کالج اور بعض انفرادی کوششوں کی بدولت مغربی زبانوں سے کچھ کتابیں ضرور اردو میں منتقل کی گئیں۔ لیکن ان کی تعداد بہت کم تھی اور علمی و فنی کتابیں تو تقریباً نہ ہونے کے برابر تھیں اس لئے سرسید نے ۱۸۶۳ء میں غازی پور میں سائنٹیفک سوسائٹی کے نام سے ایک ادارہ کا سنگ بنیاد رکھا، تاکہ اس کے ذریعہ سے انگریزی کی مشہور اور مستند کتابیں اردو میں ترجمہ کی جاسکیں اور یہ واقعہ ہے کہ اس سوسائٹی نے اردو میں ترجمہ کی خدمت بڑی حد تک انجام دی۔

۱۸۶۴ء میں جب سرسید کا تبادلہ علی گڑھ ہوا تو یہ سوسائٹی بھی وہیں منتقل ہوگئی اور یہاں سے تقریباً دو سال کے بعد اس کے ایک ہوا آرگن علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کا اجراء عمل میں آیا جو PEOPLES OF THE INDIANEMPIRE کے مصنف کے الفاظ میں شمالی ہند میں سب سے عمدہ اخبار تھا اور جس نے بلاشبہ اس وقت کے مسلمانوں کے ذہنی انقلاب میں ایک نمایاں اور ممتاز حصہ لیا۔ گو اس کا خاص مقصد گورنمنٹ اور انگریزوں کو ہندوستانیوں کے حالات اور معاملات اور خیالات سے آگاہ کرنا اور ہندوستانیوں کو انگریزی طرز حکومت سے آشنا کرنا اور ان میں سیاسی مذاق اور پولیٹیکل خیالات کو رواج دینا تھا۔ اس کی ابتدائی جلدوں کو دیکھنے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ انگریزی خیالات کو ہندوستانی لباس میں اور ہندوستانی خیالات کو انگریزی لباس میں ظاہر کرکے، دونوں قوموں کو ملانا چاہتے ہیں۔" تاہم اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو ادب و زبان کی ترقی و اصلاح میں اس کا بہت بڑا حصہ ہے۔

۱۸۶۷ء میں بنارس کے بعض سربرآوردہ ہندوؤں نے اردو زبان اور فارسی رسم الخط کو تمام سرکاری عدالتوں سے نکالنے اور اس کے بجائے بھاشا زبان کو جو دیوناگری میں لکھی جائے جاری کرانے کی کوشش کی۔" اس وقت سرسید ہی کی ایک ذات تھی جس نے اس تحریک کی شدید مخالفت کی اور اردو کو اس عظیم الشان طوفان سے بچایا۔ اردو زبان پر سرسید کا یہی احسان اتنا بڑا ہے جس سے کبھی سبکدوش نہیں ہوا جاسکتا۔

دسمبر ۱۸۷۰ء میں سرسید نے "تہذیب الاخلاق" جاری کیا جس کا اردو زبان و ادب

کے انقلاب میں نہایت ممتاز اور نمایاں حصہ ہے اور قدیم اسلوبِ تحریر اور طرزِ نگارش کی اصلاح و تبدیلی میں اس کا بہت زیادہ ہاتھ ہے اس نے فارسی نما اردو کے بجائے سہل اور سیدھی سادی زبان کی بنا ڈالی، اردو انشا پردازی اور طرزِ نگارش کے ایک نئے دور اور ایک جدید عہد کا آغاز کیا اور بقول ایک انگریز کے "تہذیب الاخلاق نے یہ ثابت کر دیا کہ اردو میں بھی ہر قسم کے مضامین اور خیالات عمدگی اور سادگی سے ادا ہو سکتے ہیں" خود سر سید تہذیب الاخلاق میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"جہاں تک ہم سے ہو سکا، ہم نے اردو زبان کی علم ادب کی ترقی میں، اپنے ناچیز پرچوں کے ذریعے سے کوشش کی (۱) مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار (۲) رنگین عبارت سے جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے بھری ہوتی ہے اور جس کی شوکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا، پرہیز کیا (۳) اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو مضمون کے ادا میں ہو (۴) جو اپنے دل میں ہو، وہی دوسرے کے دل میں پڑے، تا کہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔"

سر سید کو اپنے مقصد میں کہاں تک کامیابی ہوئی، اس کا صحیح اندازہ اس وقت ہو گا جب کہ علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ اور تہذیب الاخلاق کی زبان اور ان کے معاصر اخبارات و رسائل کی زبان سے مقابلہ کیا جائے، علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ ۱۸۶۶ء میں جاری ہوا تھا۔ اس سے ایک سال پہلے یعنی ۱۸۶۵ء میں ہندوؤں کا ایک پرچہ "دگیا ودی پتریکا" جاری ہوا تھا جس کے اغراض و مقاصد کی تشریح ان الفاظ میں کی گئی تھی:

"اس میں اشلوک ہائے اصل صحائف قدیم سنسکرت مع ترجمان بزبان شائستہ معرفت و حقائق و علمی و عملی پند و وعظ مفید خلائق و انواع حکایات ہر گونہ کار آمد احوال دور و زمان خصوصاً ادا من حقیقت و اصل مراد و نیز تنقید کلام درج ہوتے ہیں۔"

یہ تو اس اخبار کی زبان ہے جو سر سید کے اخبار سے ایک سال پہلے جاری ہوا تھا اور ہندوؤں کا مذہبی پرچہ تھا۔ لیکن اسی سال جس سال علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ

جاری ہوا تھا، دہلی سے ایک اردو اخبار نکلنا شروع ہوا تھا۔ اس کی زبان بھی ملاحظہ ہو ذوق کی وفات کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

"خبر دار اثر رحلت الملک الشعرا، خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم ذوق استاد خاص حضور والا نے ۲۳ صفر شب آخر چہارشنبہ ۱۲۷۱ھ مطابق ۱۱ نومبر ۱۸۵۴ء عالم فانی سے بسوئے عالم جاودانی رحلت کی لاحق وہ یہ مصیبت عظائم ہے کہ اگر صاحب زباں محاورہ فرس و ریختہ و اردو بلکہ تمام اہل سخن ہند باہم اس کی بین میں تو روا ہے۔ حضور والا کو جب اطلاع اس واقعہ جانکاہ کی ہوئی باوجودیکہ دربار عام بتقریب آخری چہارشنبہ ہوا تھا اور سب اراکین سلطنت باریابی مجرے کو حاضر، لیکن سب کو برخاست کر دیا اور حکم دیا کہ شاہزادگان والا تبار مع جمیع اہل دربار استاد مرحوم کی مشایعتِ جنازہ میں شریک ہوں۔"

اس کے بعد اب ذرا علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ اور تہذیب الاخلاق کی زبان ملاحظہ ہو کہ کس قدر صاف سادہ اور سہل ہے انسٹی ٹیوٹ گزٹ کی پہلی جلدیں انتہائی کوشش کے باوجود نہ مل سکیں اتفاق سے دلی کے کسی کتب خانہ میں اس کا کوئی فائل محفوظ نہیں حتی کہ انجمن ترقی اردو کا کتب خانہ بھی اس سے محروم ہے، لکھنؤ اور بعض دوسرے مقامات پر بھی حاصل کرنے کی کوشش کی مگر کامیابی نہ ہو سکی مسلم یونیورسٹی میں تیسری جلد مل سکی، ذیل کی عبارت اسی سے ماخوذ ہے۔

"دیسی زبانوں کی ترقی کے واسطے جو طریقے میرے ذہن میں آئے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:

اول۔ اعلیٰ درجہ کی تعلیم کے لئے کتابوں کا تیار ہونا۔

دوم: ان کتابوں کے پڑھانے کا طریقہ مقرر ہونا۔

سوم: جو طالب علم دیسی زبان میں کامل دست گاہ پیدا کریں اور اپنے امتحان میں پورے اتریں ان کی نوکری کے واسطے کوئی صورت نکالنا۔

چہارم: ان سب تجویزوں کو جاری ہونے کے لیے روپیہ وافی بہم پہنچایا اپیل پہنچ کے انجام ہونے کے لئے یہ تدبیر کرنی چاہیئے کہ جہاں یونیورسٹی اور بڑے بڑے مدرسے قائم ہوں وہاں کچھ لوگ اس غرض سے نوکر رکھے جائیں کہ وہ عمدہ اور مفید کتابوں کا ترجمہ کریں، ایسی کتابیں خود تصنیف کریں اور چند عالموں کی کمیٹی کے مشورے اور ہدایت کے موافق، جن کو گورنمنٹ نے نگرانی کے واسطے مقرر کیا ہے کاربند ہوں علاوہ اس کے ان خاص شخصوں اور سوسائیٹیوں کو جو اس معاملہ میں مدد و معاون ہیں ترغیب دی جائے، کہ کمیٹی مذکورہ بالا ان کتابوں یا اور تحریروں پر غور کامل کر کے انکو پسند کرے.... ڈاکٹر ممدوح کو کچھ اس بات سے غرض نہیں کہ ایسی کتابیں جن کے پڑھنے سے عقل کو تیزی اور فہم و ذکا کو فروغ ہو، اور حقیقت میں مفید اور کارآمد باتیں حاصل ہوں شائع کی جاویں۔ علاوہ اس کے ایک یہ ابتری ہے کہ جن کتابوں کو صاحب ڈائرکٹر منظور فرماتے ہیں ان کو قاعدے کے موافق کوئی نہیں دیکھتا بھالتا؟"[۳۵]

یہی سادہ زبان "تہذیب الاخلاق" میں ترقی کر کے بہترین ادبی زبان بن جاتی ہے۔ ملاحظہ ہو،

" دیکھو نادان بے بس بچہ گہوارہ میں سوتا ہے، اس کی مصیبت زدہ ماں اپنے دھندے میں لگی ہوئی ہے اور اس گہوارہ کی ڈوری بھی ہلاتی جاتی ہے۔ ہاتھ کام میں اور دل بچہ میں ہے اور زبان سے اس کو یوں لوری دیتی ہے۔ سو رہ میرے بچے سو رہ اپنے باپ کی مورت اور میرے دل کی ٹھنڈک سو رہ، اے میرے دل کی کونپل سو رہ، بڑھ اور پھل پھول، تجھ پر کبھی خزاں نہ آئے، میری ٹہنی میں کبھی کوئی خار نہ پھوٹے، کوئی کٹھن گھڑی تجھ کو نہ آئے، سو رہ، میرے بچے سو رہ، میری آنکھوں کے نور اور میرے دل کے سرور میرے بچے سو رہ، تیرا مکھڑا چاند سے بھی زیادہ روشن ہو گا تیری فضیلت تیرے باپ سے بھی اچھی ہو گی، تیری شہرت، تیری لیاقت تیری محبت جو تو ہم سے کرے گا، ہمارے دل کو تسلی دے گی، سو رہ میرے بچے سو رہ، سو رہ میرے بچے سو رہ"[۳۶]

اردو زبان و ادب کی تاریخ

آپ نے بہت سی لوریاں سنی ہونگی نظم میں بھی اور نثر میں بھی، لیکن کیا اس سے اچھی بھی کبھی سننے میں یا پڑھنے میں آئی؟ کیا کسی ماں کے جذبات اور خواہشات کی ایسی تصویر کشی اور اتنی سادہ مگر پر جوش اور شیریں زبان کہیں دیکھنے میں آئی؟ ایک ٹکڑا اور ملاحظہ ہو۔ یہ تحریر "تہذیب الاخلاق" کو بند کرتے وقت لکھی گئی ہے اس لئے اس میں لکھنے والے کے جذبات بھی شامل ہیں اور پوری طرح نمایاں ہیں:

" سوتوں کو جھنجھوڑتے ہیں کہ جاگ اٹھیں، اگر اٹھ کھڑے ہوئے تو مطلب پورا ہو گیا اور اگر نیند میں اٹھانے سے کچھ بڑبڑائے، کچھ جھنجھلائے ادھر ہاتھ جھٹک دیا۔ ادھر پیر جھٹک دیا اور لمبے پڑے سوتے رہے، تو بھی توقع ہوتی کہ تھوڑی دیر میں جاگ اٹھیں۔ شاید ہمارے بھائیوں کی اس اخیر درجہ تک نوبت آ گئی ہے اگر یہ خیال ٹھیک ہو تو ہم کو بھی زیادہ نہ چھیڑنا چاہیئے۔ بچے اٹھاتے وقت کہہ اٹھتے ہیں کہ ہم کو اٹھائے جاؤ گے، تو ہم اور پڑے رہیں گے، تم ٹھہر جاؤ، ہم آپ ہی اٹھ کھڑے ہوں گے، بچہ کڑوی دوا پیتے وقت بسور کر ماں سے کہتا ہے کہ بی: یہ مت کہے جاؤ کہ شاباش بیٹا پی لے تم چپ رہو، ہم آپ ہی پی لیں گے تو جانیو! اب ہم بھی نہیں کہتے کہ اٹھو اٹھو، پی لو، پی لو"[۳۷]۔

سرسید کے متعلق "خطوط سرسید" کے مرتب نے لکھا ہے کہ "ان کے الفاظ میں انتہا درجے کی فصاحت اور مضمون میں بدرجہ اتم بلاغت ہوتی تھی، مگر انھوں نے نمائشی الفاظی اور رموز کارانشا پردازی اور عبارت پیچیدہ کی رنگینی کو کبھی پاس نہیں آنے دیا"[۳۸] اوپر کے دونوں ٹکڑے اس کی بہترین مثال ہیں۔

"تہذیب الاخلاق" نے صرف اردو نثر کے اسلوب اور طرز نگارش ہی میں انقلاب پیدا نہیں کیا، بلکہ اردو شاعری کی ترقی و اصلاح بھی بہت حد تک اس کی ممنون احسان ہے۔ اردو شاعری جس میں دو سو برس سے ایک ہی قسم کے خیالات برابر دہرائے جا رہے تھے، اس نے بھی زیادہ تر اسی رسالہ کی تحریک سے کروٹ بدلی، نئے نئے میدانوں میں شعرا قدم رکھنے لگے اور مبالغہ اور جھوٹ کی جگہ حقائق و واقعات کے خاکے کھینچے لگے اور شاعری بجائے اس کے

کہ محض ایک دل لگی کی چیز سمجھی جاتی، ایک کام کی چیز بن گئی ہے[۹]

سرسید متعدد کتابوں کے مصنف بھی ہیں، جو بیشتر مذہبی مباحث پر مشتمل ہیں اور جیسا کہ ہم اوپر عرض کر چکے ہیں، ان کا اردو زبان و ادب کو ترقی دینے اور اس کو ایک مخصوص نہج پر لگانے میں بہت بڑا حصہ ہے۔ لیکن سرسید کا ان سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے صاحب فکر اہلِ قلم کی ایک منتخب جماعت اپنے گرد جمع کر لی تھی اور ان میں بھی اپنا ہی جیسا جوش و خروش پیدا کر دیا تھا۔ اس سے زبان و ادب کو اتنا فائدہ پہنچا کہ اگر خود ادب اور تنقید کی سینکڑوں کتابوں کے مصنف ہوتے تو بھی اتنا فائدہ شاید نہ پہنچا سکتے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ سرسید نے اس جماعت کے ذریعہ اردو کو حیاتِ جاوید بخشی اس جماعت کے نمایاں اور ممتاز افراد نواب محسن الملک، نواب وقار الملک، مولوی چراغ علی، مولوی ذکاء اللہ، خواجہ الطاف حسین حالیؔ، مولانا شبلی نعمانی، مولانا نذیر احمد اور مولوی زین العابدین ہیں مگر ان میں سے خصوصیت کے ساتھ تین نے شہرت حاصل کی اور ان کے ساتھ شمس العلما محمد حسین آزاد کو شامل کر لیا جائے تو ایک چوکڑی بن جاتی ہے۔ جنھیں اردو کے عناصرِ اربعہ کہا جاتا ہے۔

حواشی :-

۱ THE INFLUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERATURE P. 90

۲ THE MOST UNLITERARY OF ALL THE LITERARY MEN

۳ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میگزین، علی گڑھ مئی ۱۸۹۸ء

۴ CHAUCER

۵ "تہذیب الاخلاق" جلد ۴، نمبر ۱

۶ جلد ۳ نمبر ۱، صفحہ "

۷ "تہذیب الاخلاق" جلد ۴ نمبر ۱

۸ "تہذیب الاخلاق" جلد نمبر ۱

۹ مقدمہ صفحہ ۱۹

۱۰ "حیاتِ جاوید" حصہ دوم صفحہ ۲۲۳ دوسرا ایڈیشن

سنبل نگار

اُردو نثر کے فروغ میں خطوطِ غالب کی اہمیت

لازوال انگریزی نظم "فردوسِ گم شدہ" کے خالق ملٹن کے بارے میں ایک نقاد نے کہا تھا کہ اس نے یہ شہرۂ آفاق نظم نہ کہی ہوتی اور صرف اپنا نثری شہ پارہ "ایریوپے جی ٹیکا" تصنیف کیا ہوتا تو بھی انگریزی ادب میں اس کا وہی رتبہ ہوتا جو آج ہے۔ یہ قول نقل کرنے کے بعد پروفیسر خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں:

"عالم بدہن اگر دیوان غالب نہ ہوتا اور صرف خطوطِ غالب ہوتے تو بھی غالب غالب ہی رہتے۔"

بے شک غالب جتنے بڑے شاعر ہیں اتنے ہی بڑے نثر نگار بھی ہیں۔ اُردو زبان جس روپ رنگ کے ساتھ ہم تک پہنچی ہے اس میں تین بزرگوں کا خونِ جگر شامل ہے یہ ہیں میر امنؔ، غالبؔ اور سرسید۔ میر امن نے بول چال کی زبان کو پہلی بار ادبی زبان کا رتبہ عطا کیا۔ غالب نے اپنے خطوط سے یہ ثابت کر دیا کہ سادہ نگاری کا ایک انداز ایسا بھی ہو سکتا ہے جس پر ہزار بناوٹ نگارِ نثار کیے جا سکتے ہیں۔ آگے چل کر سرسید نے اسے ایک عالمانہ وقار بخشا اور یہ بے مایہ زبان جسے حقارت سے ریختہ یعنی گری پڑی زبان کہا جاتا تھا دیکھتے ہی دیکھتے علم و حکمت کے خزانوں سے مالا مال ہو گئی۔ مراد یہ کہ اُردو نثر کی بنیادوں کو استوار کرنے میں خطوطِ غالب کا رول بہت نمایاں ہے۔ غالب کے خطوط نہ ہوتے تو سرسید کے مضامین بھی نہ ہوتے۔

اُردو نثر پر غالب کے خطوط نے ایسا گہرا نقش چھوڑا جو کسی اور تصنیف کو نصیب نہ ہو سکا۔

ان خطوط پر سوا سو برس سے زیادہ کا عرصہ گذر چکا مگر وقت کی گرد انھیں دھندلا نہ سکی بلکہ وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ ان کا حسن کچھ اور نکھر تا گیا، ان کی تازگی کچھ اور بڑھتی گئی اور ان کی مقبولیت آج بھی روز افزوں ہے۔ اس مقبولیت کے راز کی جستجو ہی اس مختصر سے مضمون کا مدعا ہے۔

خطوطِ غالبؔ کی دلکشی کا راز

ان خطوط کی دل کشی کا اصل راز یہ ہے کہ اس زمانے میں خط لکھنے کا جو انداز تھا مکتوب نگار نے اسے خیرباد کہہ دیا اور روشِ عام سے ہٹ کر یہ خطوط لکھے۔ شاعری کا معاملہ ہو یا مکتوب نگاری کا غالبؔ نے کسی کے نقشِ قدم پر چلنے کو کسرِ شان سمجھا۔ انھوں نے اپنا راستہ آپ نکالا۔ اب اس کی تفصیل ملاحظہ ہو:

جدّت پسندی : مکتوب نگاری میں غالبؔ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ خط لکھنے کا جو طریقہ اس وقت رائج تھا غالبؔ نے اسے یکسر رد کر دیا۔ مکتوب نویسی کے مروجہ انداز کو وہ کتنا ناپسند کرتے ہیں مندرجہ ذیل تحریر سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

"کیوں سچ کہیو، اگلوں کے خطوط کی تحریر کی یہی طرز تھی (یہاں اپنی تحریر کی تعریف مقصود ہے) ہائے کیا اچھا شیوہ ہے: (یہ اس زمانے کے اندازِ تحریر پر طنز ہے) جب تک یوں نہ لکھو وہ خط ہی نہیں ہے۔ چاہ بے آب ہے، ابرِ بے باراں ہے، نخل بے میوہ ہے، خانۂ بے چراغ ہے، چراغ بے نور ہے، ہم جانتے ہیں تم زندہ ہو، تم جانتے ہو ہم زندہ ہیں۔ امرِ ضروری لکھ لکھ لیا، زوائد کو اور وقت پر موقوف رکھا۔"

مکتوب بنام میر مہدی مجروح

اسی خط میں میر مہدی مجروحؔ کو نشاط لکھا ہے کہ تم کو خط نویسی کی محمد شاہی روشیں پسند ہیں کہ "یہاں خیریت ہے، وہاں کی عافیت مطلوب ہے۔ خط تمھارا بہت دن کے

بعد پہنچا۔ جی خوش ہوا۔" غالبؔ نے جن طریقوں کو رد کر دیا جن میں رد و بدل کی ان کی تفصیل یہاں پیش کی جاتی ہے:

۱۔ مدتوں سے رواج چلا آرہا تھا کہ مکتوب الیہ کو خوش کرنے کے لیے لمبے لمبے القاب لکھے جائیں۔ ان القاب کو ایک طرح کی مدح سرائی کہنا چاہیے۔ اور ایسی مدح سرائی جو قصیدے میں بھی دشوار ہو۔ غالبؔ نے یہ القاب و آداب موقوف کر دیے اور ان کی جگہ مختصر القاب استعمال کیے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: "میرا طریقہ یہ ہے کہ مکتوب الیہ کو آواز دیتا ہوں اور کام کی بات شروع کر دیتا ہوں۔ چناں چہ ان کے القاب بہت مختصر ہوتے ہیں۔ مثلاً:

بھائی، مہاراج، صاحب، برخوردار، میری جان، بندہ پرور، قبلہ و کعبہ، بھائی صاحب، کیوں صاحب۔

اور یہ دلچسپ طرزِ تخاطب: جانا! عالی شانا!

کبھی کبھی ذرا لمبے القاب بھی لکھے ہیں جیسے تفتہ کو "کاشانۂ دل کے ماہِ دو ہفتہ، منشی ہرگوپال تفتہ (مکتوب الیہ کو ماہِ دو ہفتہ یعنی چودھویں کا چاند کہہ کر تشبیہ سے بھی کام لیا اور ہفتہ، تفتہ کا قافیہ بھی ملا دیا) والیِ رام پور کو اس طرح مخاطب کرتے ہیں:

"مشفق و مہرباں، نواب کلب علی خان کو غالبؔ نیم جان کا سلام قبول ہو۔"

یہ قافیہ پیمائی اور لمبے القاب کہیں مکتوب الیہ کو خوش کرنے کے لیے ہیں اور کہیں صرف یہ ثابت کرنے کے لیے ہے کہ دیکھو ہمیں عاجز نہ سمجھنا، مکتوب نویسی کی قدیم روش میں بھی ہم کسی سے کم نہیں۔

آج بھی دستور ہے کہ خط کے خاتمے پر اپنے نام سے پہلے آپ کا نیاز مند یا آپ کا مخلص وغیرہ لکھتے ہیں۔ پہلے یہ عبارت اور بھی لمبی ہوتی تھی۔ کہیں کہیں غالبؔ نے بھی تفنناً اس طرح کی عبارت لکھی ہے "دعا جو کا طالب غالبؔ" لیکن انھوں نے اس تکلف کو بھی بالائے طاق رکھ دیا۔ عام طور پر آخر میں وہ صرف اپنا نام لکھ دیتے ہیں بلکہ کہیں تو نام بھی نہیں لکھتے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں "لو ہم اپنا نام نہیں لکھتے۔ دیکھتے ہیں تم ہمیں پہچان جاتے ہو یا نہیں۔" اور

کون ہوگا جو غالب کو ان کے طرزِ تحریر سے نہ پہچان جائے۔ اسی طرح بعض خطوط کو بغیر القاب کے بھی شروع کر دیا ہے۔

۲۔ آج تک یہ دستور چلا آتا ہے کہ کسی کو دعا یا سلام لکھنا ہو تو خط کے آخر میں لکھتے ہیں۔ ذرا سوچیے یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ کوئی اس کا اثر مان جائے کہ جب ساری باتیں نمٹ گئیں اور پھر بھی جگہ بچ رہی تو وہیں سلام لکھ دیا۔ خط کے آخر میں سلام لکھنے کے دستور کے غالب نے پرزے اڑا دیے۔ کسی کو دعا یا سلام لکھنا ہو تو وہ کبھی بالکل شروع میں لکھتے ہیں۔ کبھی بالکل آخر میں اور کبھی درمیان میں۔ وہ بھی اس طرح کہ کوئی نئی بات پیدا ہو جائے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط کے درمیان میں لکھتے ہیں:

"میر سرفراز حسین کو میری طرف سے گلے لگانا اور پیار کرنا، میر نصیر الدین کو دعا اور شفیع احمد صاحب کو سلام کہنا، میرن صاحب کو نہ سلام نہ دعا، بس یہ خط پڑھا دو۔"

یہ انداز کہ "نہ سلام نہ دعا، بس یہ خط پڑھا دو"، ہزار دعا سلام سے بڑھ کر ہے۔ کیوں کہ اس جملے کے ایک ایک لفظ میں بے پناہ پیار بھرا ہوا ہے۔

۳۔ اسی طرح خط میں تاریخ کی بھی جگہ مقرر ہے کہ شروع میں لکھو تو بالکل اوپر کنارے پر ورنہ بالکل نیچے لکھو۔ غالب ایسا بھی کرتے ہیں اور کبھی خط کی عبارت میں جہاں جی چاہا شروع، درمیان، آخر میں تاریخ لکھ دی۔ مطلب یہ کہ جو دنیا کرتی ہے وہ کرنا ان کے بس کی بات نہیں۔ ان کا مزاج دنیا سے الگ اور بالکل نرالا تھا۔ ایک خط میں لکھا ہے اور سچ لکھا ہے "بھائی میں اپنے مزاج سے لاچار ہوں۔"

۴۔ غالب کے زمانے تک خطوں میں عبارت آرائی، بے جا لفاظی، حد سے زیادہ تصنع اور بناوٹ کا بہت زیادہ رواج تھا۔ خطوطِ غالب کا اُردو نثر پر سب سے بڑا احسان یہ ہے کہ ان عیبوں کا خاتمہ ہوا اور بول چال کی عام زبان سے کام لیا جانے لگا۔ خطوطِ غالب کی یہ سب سے اہم خصوصیت ہے اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس پر ذرا تفصیل سے روشنی ڈالی جائے۔

بول چال کی زبان: غالب نے اپنے خطوں میں بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے۔ یہ ردِ عمل تھا اس مصنوعی زبان کا جس کا اس زمانے میں چلن تھا۔ اس وقت مکتوب نویسی کی اصل زبان تو فارسی تھی مگر اُردو میں بھی خط لکھے جانے لگے تھے۔ انداز ان کا بھی فارسی جیسا تھا۔ یعنی لفظوں کی بے حد ریل پیل، حد سے زیادہ مبالغہ اور تصنع۔ غالب نے اس کے برعکس بات چیت کا انداز اختیار کیا۔ کئی خطوں میں لکھا ہے کہ یہ خط و کتابت نہیں، بے تکلف بات چیت ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ ہزار کوس سے بزبانِ قلم باتیں کیا کرو، ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو۔"

بہت سے خطوں کی شروعات ہی اس طرح ہوتی ہے جیسے بے تکلف بات چیت کی جا رہی ہو۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں!

ارے کوئی ہے، ذرا یوسف مرزا کو بلائیو، لو صاحب وہ آئے۔

میاں لڑکے! کہاں پھر رہے ہو؟ ادھر آؤ، خبریں سنو۔

اہا! ہا! میرا پیارا مہدی آیا۔ آؤ بھائی۔ مزاج تو اچھا ہے؟ بیٹھو

کیوں صاحب روٹھے ہی رہو گے یا کبھی منو گے بھی اور اگر کسی طرح نہیں منتے تو روٹھنے کی وجہ تو لکھو۔

آؤ میرزا تفتہ میرے گلے لگ جاؤ، بیٹھو اور میری حقیقت سنو

کیوں یار! کیا کہتے ہو؟ ہم کچھ آدمی کام کے ہیں یا نہیں۔

میر مہدی کے خط میں میرن صاحب کو کوئی پیغام دینا چاہتے ہیں تو یہ نہیں کہتے کہ میرا پیغام ان تک پہنچا دو بلکہ ایک ڈرامائی انداز اختیار کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

"میرن صاحب کہاں ہیں؟ کوئی جائے اور بلائے (اور فرض کر لیتے ہیں کہ وہ تشریف لے آئے) حضرت آئیے، السلام علیکم مزاج مبارک...."

زیادہ تر خطوں میں یہی انداز ملتا ہے جیسے خط نہ لکھ رہے ہوں باتیں کر رہے ہوں۔ بعض جگہ تو بالکل ڈرامے کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

شوخی و ظرافت : غالب کے مزاج میں ظرافت بہت زیادہ تھی۔ اس لیے مولانا حالی نے انھیں حیوانِ ظریف کہا ہے۔ نجی زندگی میں اور بے تکلف دوستانہ محفلوں میں وہ اپنے چٹکلوں اور لطیفوں کی پھلجھڑیاں سی چھوڑتے رہتے تھے۔ یہ پُر لطف باتیں دوستوں اور پرستاروں کی زبانی دور دور تک پہنچتی تھیں۔ مولانا حالی نے غالب کے مرثیے میں کیا خوب کہا ہے:

تھیں تو دلی میں اس کی باتیں تھیں
لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات

یہ ظرافت آمیز باتیں غالب کے خطوں میں ہر طرف بکھری ہوئی ہیں۔ ان کا یہ ارشاد بجا ہے کہ ہر خط میں کوئی ایسی بات لکھنے کی کوشش کرتا ہوں جس سے مکتوب الیہ خوش ہو۔ کسی نے خط میں غالب سے روزہ نہ رکھنے کی شکایت کی۔ اُسے جواب میں لکھتے ہیں:

"دھوپ بہت تیز ہے۔ روزہ رکھتا ہوں، مگر روزے کو بہلاتا رہتا ہوں
کبھی ایک کٹورا پانی پی لیا، کبھی حقّے کا کش لگا لیا، کبھی روٹی کا ٹکڑا
کھا لیا۔"

ایک دوست کی تیسری بیوی کا جس سے بڑی چاہت سے شادی ہوئی تھی انتقال ہو گیا۔ اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اللہ اللہ ایک وہ لوگ ہیں کہ تین تین دفعہ اس قید سے چھوٹ چکے ہیں
اور ایک ہم ہیں کہ ایک اگلے پچاس برس سے جو پھانسی کا پھندا گلے میں
پڑا ہے تو نہ پھندا ہی ٹوٹتا ہے نہ دم ہی نکلتا ہے۔"

انھوں نے ۱۲۷۷ ہجری میں اپنی موت کی پیشین گوئی کی تھی۔ یہ بھی ازراہِ ظرافت تھی۔ ایک دوست نے تفرّجاً لکھا کہ اس سال وبا بھی پھیلی مگر آپ سلامت رہے۔ جواب میں لکھتے ہیں:

"میاں ۱۲۷۷ھ کی بات غلط نہ تھی۔ میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق
نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسرِ شان تھی۔ بعد رفع فساد ہوا سمجھ لیا

جائے گا۔"

ایک اور مثال:

"میں جب حور کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور
ایک قصر ملا اور ایک حور ملی، اقامت جاودانی ہے اور اسی نیک بخت کے
ساتھ زندگانی ہے، اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منھ کو آتا ہے۔ ہے
ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔"

خود سوانحی عنصر : غالب کے خطوط کو ان کی مکمل سوانح عمری کہا جا سکتا ہے، کیوں کہ مصنف کی زندگی، اس کے خاندان، اس کے آبا و اجداد کی ساری تفصیل ان خطوں میں موجود ہے خواہ گفتنی ہو یا ناگفتنی غالب کی زندگی کا کوئی واقعہ ایسا نہیں جو ان خطوں میں بیان نہ کیا گیا ہو۔ ان کے سارے غم اور ساری خوشیاں، تمام کامرانیاں اور تمام ناکامیاں ان اوراق میں نظر آ جاتی ہیں۔ شراب نوشی کا ذکر، جوا کھلانے کے جرم میں جیل جانے کا حال، ایک ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھنے کا واقعہ، پنشن بند ہونے اور دوبارہ جاری ہونے کا قصہ — غرض یہ خطوطِ غالب کی زندگی کی مکمل کتاب ہیں۔ ان کی زندگی کے ایام تنگ دستی اور بیماری میں گذرے۔ اس لیے حوصلہ مندی کے باوجود ان کی طبیعت پر افسردگی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میرا حال اب یہ ہے کہ شعر کہنے کی روش اور اگلے کہے ہوئے اشعار سب
بھول گیا مگر ہاں اپنے ہندی کلام میں سے ڈیڑھ شعر یعنی ایک مقطع اور
ایک مصرع یاد رہ گیا ہے سو گاہ گاہ جب دل الٹنے لگتا ہے تب دس پانچ بار
یہ مقطع زبان پر آ جاتا ہے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گذری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

پھر جب سخت گھبراتا ہوں اور تنگ آتا ہوں تو یہ مصرع پڑھ کر چپ ہو جاتا ہوں

اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے

غالب کی دلی: ان خطوں میں عہدِ غالب کی دلی کی سچی تصویر نظر آجاتی ہے۔ اس عہد
کا سب سے اہم واقعہ تھا، ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت جس نے ہزاروں گھر برباد کر دیے اور دلی
کو پوری طرح اجاڑ دیا۔ اس ہنگامے میں بے شمار ہندوستانی اور بہت سے انگریز مارے گئے
یہ غالب کی انسان دوستی ہے کہ وہ دونوں کی موت پر یکساں سوگوار نظر آتے ہیں:

"انگریز کی قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے ان
میں کوئی میرا امیدگاہ تھا اور کوئی میرا شفیق، اور کوئی میرا دوست اور کوئی
میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ
معشوق، سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا
ہے جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کو زیست کیوں کر نہ دشوار ہو۔ ہائے
اتنے یار مرے کہ اب جو میں مروں گا تو کوئی میرا رونے والا بھی نہ ہوگا۔"

خطوطِ غالب کے جن پہلوؤں پر اب تک روشنی ڈالی گئی ہے وہ سب اہم ہیں۔ اردو
اردو ادب کے شائقوں اور غالب کے پرستاروں کے لیے یہ ایک بیش قیمت خزانہ
ہیں لیکن ادب کے طالب علم کے لیے ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ جدید اردو نثر
کی بنیاد انہی خطوط پر استوار ہے۔ اردو زبان کے ارتقا میں ان کا نہایت اہم حصہ ہے
اور یہاں اس پر گفتگو ضروری ہے۔

خطوطِ غالب کی زبان

خطوطِ غالب کی زبان کے بارے میں یہ غلط فہمی آج بھی موجود ہے کہ اس کا دائرہ
محدود ہے اور پیچیدہ مسائل کو گرفت میں لینا اس کے بس کی بات نہیں۔ یہ خیال بالکل
بے بنیاد ہے۔ خطوطِ غالب میں اگر ایک طرف افسانوی اور ڈرامائی انداز ملتا ہے تو دوسری
طرف خالص علمی زبان کے نمونے بھی کچھ کم نہیں۔ انھوں نے اپنے خطوں میں بہت سے علمی

مسائل پر نہایت کامیابی کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ ان خطوں میں انھوں نے اپنے کئی شعروں
کی تشریح خالص علمی انداز میں کی ہے۔ علمی نثر کا ایک پہلو اندازِ بیان ہے۔ اردو میں استدلالی
نثر کا بانی سرسید کو ٹھہرایا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا پہلا نقش غالب کے خطوط
میں ملتا ہے۔ غالب کس طرح دلیلوں سے اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہیں اور کس طرح مخاطب
کو قائل کر لیتے ہیں، اس کا اندازہ امین الدین خاں کے نام اس خط سے لگایا جا سکتا ہے:

"آج تک سوچا کیا کہ بیگم صاحبہ قبلہ کے انتقال کے باب میں تم کو کیا لکھوں؟
تعزیت کے واسطے تین باتیں ہیں۔ اظہارِ غم، تلقینِ صبر، دعائے مغفرت،
سو بھائی اظہارِ غم، تکلفِ محض ہے۔ جو غم تم کو ہوا ہے ممکن نہیں کہ دوسرے
کو ہوا ہو۔ تلقینِ صبر بے دردی ہے۔ یہ سانحہ عظیم ایسا ہے جس نے غمِ رحلت
نواب کو تازہ کیا۔ بھلا ایسے موقعے پر صبر کی تلقین کیا کی جائے۔ رہی دعائے
مغفرت، میں کیا میری دعا کیا۔ مگر چوں کہ وہ میری مربیہ اور محسنہ تھیں
دل سے دعا نکلتی ہے۔"

بیانیہ نثر بھی علمی نثر کے ذیل میں آتی ہے۔ حالات، واقعات، اور مناظر کی تصویر
کشی اس کا اصل مقصد ہے۔ غالب کو اس میں غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ ان کے خطوط
میں ان کی اپنی اور دوسروں کی زندگی کے حالات اور بے شمار واقعات کا بیان ملتا ہے
ان کے یہاں اس کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ مثال کے لیے ذیل میں صرف دو سطریں
پیش کی جاتی ہیں:

"صبح کا وقت ہے، جاڑا خوب پڑ رہا ہے، انگیٹھی سامنے رکھی ہے، دو
حرف لکھتا ہوں، ہاتھ تاپتا جاتا ہوں۔"

علمی نثر کے پہلو بہ پہلو خطوطِ غالب میں تخلیقی نثر کے دل کش نمونے بھی موجود ہیں۔ علمی
نثر قاری کے ذہن پر اثر کرتی ہے تو تخلیقی نثر میں فن کار عام طور پر شعری وسائل کا بھی استعمال
کرتا ہے۔ جیسا کہ غالب کے اس جملے میں نظر آتا ہے:

"کبھی، اٹھتا ہوں تو بہ تکلف اتنی دیر میں جتنی دیر میں قدِ آدم دیوار

اٹھتی ہے۔"

اس چھوٹے سے جملے میں تشبیہ بھی موجود ہے اور مبالغہ بھی۔ لیکن ایسی عبارت بھی ہو سکتی ہے جس میں شعری وسائل سے کام نہ لیا گیا ہو۔ اس کے باوجود وہ قاری کے جذبات کو متاثر کرتے ہیں۔ دیکھیے :

میرا حال — سوکے بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آگیا ہے۔
جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے وہ خود در بدر بھیک مانگے وہ میں ہوں۔
صاحب قصور تمھارا ہے کیوں ایسے شہر میں رہتے ہو جہاں دوسرا میرمہدی بھی ہو۔

افسانوی اور ڈرامائی نثر بھی اسی ذیل میں آتی ہے اور غالب کو دونوں پر کامل قدرت حاصل ہے۔ اس کی مثال ہے غالب کا مشہور خط "دستو عالم دو ہیں۔ ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل"۔ اسے تمثیلی اسلوب بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس خط کی چند سطروں میں غالب اپنی زندگی کی پوری کہانی استعارے کنائے میں سنا دیتے ہیں۔ یہاں پیر کی بیڑی سے مراد بیوی، ہاتھوں کی ہتھکڑیوں سے مراد گود لیے ہوئے بیٹے، زنداں سے مراد شہر دلی ہے۔

ڈرامائی اسلوب کو بھی غالب نے بڑے سلیقے سے برتا ہے اس کی بہترین مثال غالب کا وہ خط ہے جس کے آغاز میں میرن صاحب سے ان کا مکالمہ ہوتا ہے:

اے جناب میرن صاحب السلام علیکم

حضرت آداب

پورا خط یہاں پیش کیا جاتا تو آپ زیادہ لطف اندوز ہوتے۔ لیکن طوالت کے خوف نے ہمیں مثالوں کو قلم انداز کرنے پر مجبور کر دیا۔ پھر بھی آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ غالب کے خطوط میں نثر کا کوئی ایک نہیں متعدد اسالیب موجود ہیں اور انھیں جدید اُردو نثر کا سرچشمہ کہا جائے تو یہ عین انصاف ہوگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ غالب نے یہ خطوط شوقیہ طور پر اور وقت گزاری کے لیے لکھے تھے۔ یہ ان کا اپنا بیان ہے۔

"میں اس تنہائی میں صرف خطوں کے بھروسے جیتا ہوں، یعنی جس کا خط

آیا میں نے جانا کہ وہ شخص تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا ہے جو اطراف و جوانب سے دو چار خط نہیں آرہتے ہوں بلکہ ایسا بھی دن ہوتا ہے کہ دو دو بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو صبح کو ایک دو شام کو۔ میری دل لگی ہو جاتی ہے۔ دن ان کے پڑھنے اور جواب لکھنے میں گذر جاتا ہے۔"

غالب کو اس کا اندازہ بھی نہ ہوگا کہ جو کام وہ تفریحی مشغلے کے طور پر اور محض دل لگی کے لیے کر رہے ہیں وہ ایسا نتیجہ خیز ثابت ہوگا اور اپنا دل بہلانے اور دوستوں کو خوش کرنے کے لیے لکھے گئے ان خطوں کی بنیاد پر ایک جدید زبان کا ایسا قصر بلند تعمیر ہوگا جس کی رفعت و عظمت کا اپنوں اور بیگانوں سبھی کو اعتراف ہو۔

رضوان اللہ آروی

اُردو میں ناول نگاری کی روایت

فنی اعتبار سے اردو میں باضابطہ ناول نگاری کی ابتدا ڈپٹی نذیر احمد سے ہوئی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کا دور ہندوستان میں دو تہذیبوں کے ٹکراؤ کا دور تھا۔ مغل تہذیب کے نقوش تیزی سے مٹ رہے تھے۔ انگریزوں کی تہذیب اور ان کا تمدن ہندوستانیوں کو اپنے طلسم میں گرفتار کرتا جا رہا تھا۔ ڈپٹی نذیر احمد شرقیت کے دلدادہ اور مغربیت کے تیز تند نقاد تھے۔ چنانچہ ان کی یہ نفسیات ان کی تمام کتابوں میں جاری و ساری نظر آتی ہے۔ "مراۃ العروس" کہتے ہیں کہ اردو کا پہلا ناول بھی ہے اور نذیر احمد کی شہرت کا ذریعہ بھی۔ اس ناول کے لکھنے میں مسلم لڑکیوں کی اصلاح کا جذبہ کارفرما تھا۔ براہِ راست نصیحت سے زیادہ اس میں انھوں نے دو بہنوں (اکبری و اصغری) کے متضاد کردار سے کام لیا ہے۔ اکبری تمام خامیوں اور برائیوں کا مجسمہ ہے جب کہ اصغری تمام خوبیوں سے مزین اور متصف ہے۔ آخر میں اکبری کی بربادی اور اصغری کی کامیابی کے ذریعہ انھوں نے دخترِ اسلام کو یہ پیغام دینا چاہا ہے کہ بدمزاجی سے کتنے کام بگڑتے ہیں اور خوش اخلاقی سے کس طرح زندگی سنورتی ہے۔

نذیر احمد نے اس اصلاحی جذبہ اور اپنے مذہبی خیالات کی اشاعت کے لیے "توبۃ النصوح" کو سہارا بنایا ہے۔ اس ناول میں ان کی مذہبیت عروج پر نظر آتی ہے۔ نصوح کی مصلحانہ کوششیں دراصل مصنف کے اپنے جذبے کی ترجمانی

کرتی ہے جو ہندوستانیوں کو مذہب اور مشرقی روایات کا پابند دیکھنا چاہتا ہے۔

"ابن الوقت" میں نذیر احمد نے انگریزی و اسلامی تہذیب کا دلچسپ موازنہ کیا ہے۔ "ابن الوقت" اس چڑھتے سورج کا پجاری تو بن جاتا ہے لیکن بالآخر اسے پناہ اسلام ہی میں ملتی ہے۔ ابن الوقت کی یہ رجعت نذیر احمد کی رجعت پسندی کا نتیجہ ہے۔ اس ناول کے ذریعہ تمثیلاً و علامتاً انھوں نے سرسید کو ہدفِ طنز بنایا ہے۔ "رویائے صادقہ" بھی نذیر احمد کی مذہبی تقشف کی آئینہ دار ہے۔ اس ناول میں اسلام کے عقائد پر دلچسپ پیرائے میں بحث کی گئی ہے۔ "محصنات" کے ذریعے انھوں نے تعددِ ازدواج سے بحث کی ہے۔ اور بڑی خوبصورتی سے یہ ثابت کرنے کی سعی کی ہے کہ اسلام نے اس رعایت سے ان ہی کو فائدہ اٹھانے کی اجازت دی ہے جو بیویوں کے مابین مساوات برقرار رکھ سکتے ہیں۔ غرض ہر جگہ نذیر احمد ایک مصلح کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ فنی اعتبار سے نذیر احمد نے ایک ایسا اسلوب ایجاد کیا جو آگے چل کر مقبول خاص و عام ثابت ہوا۔ قصہ کا پلاٹ نہایت مستحکم اور مربوط ہوتا ہے۔ کرداروں میں حقیقت کا عنصر کارفرما نظر آتا ہے۔ ان کی زبان سادہ و شگفتہ ہے جو ناول کے لیے ازبس ضروری ہے۔

انیسویں صدی کے ناول نویسوں میں دو بڑے نام آتے ہیں۔ ایک معروف نام شاد عظیم آبادی کا اور دوسرا نسبتاً کم معروف بلکہ غیر معروف رشیدۃ النساء کا جنھوں نے غالباً پہلی بار ناول نگاری کو اصلاح کا ذریعہ بنایا۔ بے شک فنی اعتبار سے جو پختگی ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں میں ملتی ہے وہ رشیدۃ النساء کے ہاں نہیں۔ لیکن عورت ہونے کے ناتے اصلاحِ نسواں کے سلسلے میں رشیدۃ النساء کا مطالعہ زیادہ قریبی اور پُرتاثیر ہے۔ عام طور پر کم پڑھے لکھے یا اَن پڑھ مسلم گھرانوں میں جو مختلف رسومات و بدعات راہ پاگئی ہیں رشیدۃ النساء نے ان کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ تاہم انھیں معلوم تھا کہ بالترتیب نصیحت اکثر طبیعتوں پر گراں گزرتی ہے۔ لہٰذا انھوں نے ناول کا فارم اپنایا اور یوں ان کے قلبی جذبات و احساسات کو ایک مؤثر اظہار کا وسیلہ ہاتھ آگیا۔ ان کے درج ذیل جملوں سے اُن کے خیالات سامنے آتے ہیں:

"باہر میاں فضول باتوں اور بدکاریوں میں اور گھر میں بی بی ٹونے ٹوٹکے ماتم رسومات میں اپنی دولت ٹھکانے لگاتے ہیں۔ یہی سب باتیں بگاڑ اور بربادی کی ہوتی ہیں اگر یہ سب باتیں نصیحت کے طور پر لکھی جائیں تو بڑا فائدہ ہوگا۔ ان کے کہنے سے ہم کو بھی خیال ہوا کہ ایک کتاب ایسی لکھیں جس میں ان رسموں کا بیان ہو جس کے باعث صدہا گھر تباہ ہوگئے اور جو باعث فضول خرچی اور فساد کے ہیں مگر مجھے یہ خیال بھی ہوا کہ ان باتوں کو نصیحت کے طور پر لکھنا میری حیثیت پر زیبا نہیں بلکہ ان باتوں کو قصّہ کے پیرایہ میں لکھنا ہر طرح سے مناسب ہوگا۔ یہ سوچ کر میں نے ان ہی رسموں اور جھگڑوں کو جو روزانہ ہر شریف خاندان میں ہوتے ہیں، فرضی نام رکھ کر لکھنا شروع کیا...... چونکہ اس کتاب میں عورتوں ہی کی اصلاح مقصود ہے اس لئے اس کا نام "اصلاح النساء" رکھا گیا۔"

شاد عظیم آبادی کی ناول نویسی کے پس منظر میں بھی درحقیقت ان کا اصلاحی جذبہ کارفرما تھا۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ ایک ناول نگار کی حیثیت سے اپنی پہچان بنانے میں انھیں بہت زیادہ دلچسپی نہیں تھی۔ اپنے ناولوں کو انھوں نے اخلاقی سانچے ہی میں ڈھال کر پیش کیا شاد نے اپنا اخلاقی ناول "صورت الخیال" تین جلدوں میں تصنیف کیا۔ پہلی جلد ۱۸۷۶ء میں پہلی بار شائع ہوئی اور بعض ناقدین اسے اُردو زبان کا پہلا ناول قرار دیتے ہیں جو بطرز ناول شاد کے قلم سے نکلا "پیر علی"، شاد کا ایک اور اہم ناول ہے جس میں میر رفعت حسین کو زندہ جاوید بنانے کے لئے انھوں نے ناول کا قصّہ ان کی زبان سے ادا کرایا ہے۔ میر رفعت حسین داستان گو تھے اور چونکہ اس دور میں داستان گوئی کا رواج عام تھا ہر رئیس کے ہاں داستان گو مقرر تھے جو رات کو افیون کھانے کے بعد قصے کہانیاں بیان کرتے تھے۔ اس لیے بعض پارکھوں کا خیال ہے کہ شاد نے یہ ناول نہیں لکھا ہے بلکہ نئی داستان رقم کی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے شاد نے اردو ناول نگاری میں ایک نئی طرز ایجاد کی ہے۔ اس میں صرف ایک ہیرو ہے جو اپنا قصّہ بیان کرتا ہے۔ ہیروئن کوئی نہیں۔ اس ناول کے وسیلے سے انھوں نے داستان گویوں کی اصلاح چاہی ہے اور

اپنے دور کی معاشرت پر طنز کیا ہے۔ گویا یہ ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں اردو کی پوری معاشرت اور کشمکش حیات کا عکس ہم دیکھ سکتے ہیں۔ بقول شخصے اس قوم کے لیے درس عبرت بھی ہے اور ایک بگڑے ہوئے رئیس کی کہانی بھی!!

اُردو ناول کا ایک اور بڑا نام پنڈت رتن ناتھ سرشار ہیں جنھوں نے باہری دنیا سے لکھنؤ کو متعارف کرانے کا کام انجام دیا۔ اپنے ناولوں کے ذریعہ ان کا شاہکار "فسانۂ آزاد" ہے اور اس کا زندہ جاوید کردار خوجی! انھوں نے اس ناول میں حقیقت اور تخیل کا حسین امتزاج پیدا کر دیا ہے۔ تاہم اس کی داستانوں جیسی غیر مربوط اور لامتناہی طوالت سرشار کی طلسمی داستانوں سے اثر پذیری کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے بالمقابل "سیر کہسار" زیادہ مضبوط اور واضح ہے۔ اس میں عیاش نوابوں کی تفریحی زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور اسی سے ملتا جلتا "جام سرشار" سے بھی ملتا ہے۔ ان دونوں تصنیفات کی یادگار کردار قزن اور طوطا اپنی گوناگوں خصوصیات کی بدولت صنف ناول میں زندہ رہیں گی۔ مجموعی طور پر سرشار نے لکھنؤ کے زوال آمادہ تمدن کو اپنی تحریر کا موضوع بنایا ہے۔ تاہم اس کی انشا کی ان کی مخصوص شوخی و ظرافت سے کم ہو گئی ہے۔ کردار نگاری میں انھیں کمال حاصل تھا۔ چنانچہ مزاحیہ کرداروں میں ان کا کردار خوجی، آج بھی منفرد ہے۔ ان کے ناولوں کے افراد مختلف طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں، وہ ہر طبقے کے لب ولہجہ انداز گفتگو اور محاوروں پر بھرپور قدرت رکھتے ہیں تاہم سرشار کے پلاٹ ایک محدود دائرہ تک رہے جس کی وجہ سے ان کے ناولوں کا کینوس پھیل نہ سکا۔

عبدالحلیم شرر کی آمد نے اردو ناول کو عزت بھی بخشی اور امارت بھی۔ انھوں نے زیادہ تر تاریخی ناول لکھے اور چونکہ فطری طور پر انھیں تاریخ اسلام سے دلچسپی تھی۔ اس لیے اپنے بیشتر ناولوں کا مواد انھوں نے سرزمین عرب ہی سے حاصل کیا۔ "فردوس بریں" میں انھوں نے فرقہ باطنیہ کی سازشوں اور ان کی تباہی کا حال قلم بند کیا ہے۔ "شوقین ملکہ" میں انھوں نے صلیبی جنگوں کا حال رقم کیا ہے۔ "بغداد کی حسینہ" تاریخی ناول ہوتے ہوئے بھی طلسماتی فضا میں گرفتار نظر آتا ہے۔ "زوالِ بغداد" میں مسلمانوں کی فرقہ وارانہ جنگوں کا تذکرہ ہے وغیرہ۔ بغداد کی حسین اور پُر اسرار سرزمین انھیں بےحد پسند ہے اور اپنے ناولوں کے پلاٹ

کے لیے وہ اکثر اسی سرزمین کا انتخاب کرتے ہیں۔ شرر اپنے تاریخی ناولوں میں رومانس کو ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ اسی بنا پر ڈاکٹر آدم شیخ نے بجا طور پر ان کے ناولوں کو تاریخی رومانی ناول کہا ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے شرر کی دنیا بڑی محدود ہے۔ ان کے یہاں کوئی فلسفۂ حیات ہے اور نہ کوئی اعلیٰ و ارفع مقصد۔ تاریخ کے ذریعے انھوں نے اسلامیات کو فروغ دینا چاہا لیکن ان کی تاریخ رومانیت کے طلسم میں ایسی گرفتار ہوئی کہ پھر اس سے دامن نہ چھڑا سکی تاہم وہ پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے ناول کی سطح بلند کی اور ایک ربط اور تسلسل کے ساتھ فن کو آگے بڑھایا۔

شرر کے ہم عصر محمد علی طبیب اردو ناول نگاری کی روایت کو آگے بڑھانے میں کچھ حد تک کامیاب رہے ہیں۔ شرر کی تقلید ان کی ناول نگاری کا سبب بنا۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ شرر ہی کی طرح وہ تاریخی ناول نویسی کی طرف زیادہ مائل رہے۔ تاہم وہ اتنی دل چسپی اور گیرائی پیدا کرنے سے قاصر رہے جو شرر کا خاصہ تھیں۔ ان کی اہم تصنیفات میں عبرت، حسن، سرور، دیوی گوراء، جعفر و عباسہ، اختر و حسینہ اور رنیل کا سانپ وغیرہ کا نام لیا جاتا ہے۔

اردو ناول نگاری کو ظریفانہ موڑ سجاد حسین نے دیا۔ اگرچہ اس کی ابتدا سرشار کر چکے تھے۔ تاہم ظریفانہ اسلوب لکھنے کا سہرا قبلاً سجاد حسین ہی کے سر بندھا۔ اس ذیل میں ان کی تصنیفات "حاجی بغلول" "طرحدار لونڈی" "احمق الدین" وغیرہ بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ سجاد حسین کی آمد نے اردو ناول کو ایک نئی جہت دی ہے۔

سجاد حسین ہی کی طرح مولانا راشد الخیری نے بھی اردو ناول کو ایک سمت دی ہے مگر الیہ سمت بالخصوص عورتوں سے ہمدردی مولانا کا خاص جوہر ہے اور غالباً اسی جوہر کی وجہ سے انھیں "مصورِ غم" کا خطاب دیا گیا ہے۔ مولانا کثیر التصانیف رہے ہیں۔ ان کی اہم اور مشہور تصانیف کے ذیل میں درج ذیل نام آتے ہیں۔

حیاتِ صالحہ، بنت الوقت، عروس کربلا، نوحۂ زندگی، سراب مغرب، ماہِ عجم، سیلاب اشک، جوہر عصمت، سیدہ کا لال، یاسمین شام، آمنہ کا لال، انگوٹھی کا راز وغیرہ۔

مولانا کا اسلوب پختہ اور پُرکار ہے۔ بالخصوص عورتوں کے لب و لہجہ پر انھیں

قدرت حاصل ہے جس کی وجہ سے ان کی مکالمہ نگاری پر کوئی حرف نہیں آ سکتا۔ نظریاتی اعتبار سے وہ عورتوں کی تعلیم کے حامی تھے جس کی تبلیغ جا بجا انھوں نے اپنے ناولوں میں کی ہے۔ بالخصوص عورتوں کی زبان و بیان پر انھیں مکمل دسترس حاصل ہے جس سے ان کے ناول میں زندگی کی لہر دوڑ اٹھی۔

مرزا رسوا کی تحریروں نے بلاشبہ اردو ناول نگاری کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ غدر کے المناک سانحہ نے ہندوستان میں ایک نئے ذہن کی تعمیر کی۔ یہ دور مرزا رسوا کے "عہد و شعور" کا دور تھا۔ رسوا نے اپنے ناول "اختری بیگم" میں اس المناک سانحہ کو بڑی چابکدستی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ "ذات شریف" میں مرزا رسوا نے ایک ایسے ناخواندہ نواب کا قصہ بیان کیا ہے جس کے پاس بے پناہ دولت ہے لیکن اسے اس کے استعمال کا طریقہ نہیں معلوم۔ "شریف زادہ" رسوا کا ایک اہم ناول ہے جس میں اس کے ہیرو مرزا عابد حسین کی صورت میں کہتے ہیں کہ مرزا رسوا نے خود اپنا کردار پیش کیا ہے۔ "امراؤ جان ادا" مرزا رسوا کا شاہکار ہے جس میں ناول کی طوائف ہیروئن "امراؤ جان" کی زبانی رسوا نے انتہائی فنکاری کے ساتھ لکھنوی معاشرت کا مکمل نقشہ کھینچ دیا ہے۔ نیز عورت کی ٹریجڈی کو پیش کیا ہے۔

پریم چند کی آمد ناول کو ایک حیات بخش سمت دینے کا سبب بنی ہے۔ انھوں نے ہندوستانی معاشرہ کے اس پہلو کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی جس کی طرف عموماً نگاہ نہیں جاتی۔ یا اگر جاتی ہے تو اسے زیادہ دیر تک ٹھہرنے کا حوصلہ نہیں ہوتا یعنی ہندوستان کی دیہاتی زندگی اور نسبتاً غیر ترقی یافتہ طبقہ کی ترجمانی پریم چند کے ناولوں کی شناخت بن گئی ہے۔ ترقی پسند تحریک کا خاص مقصد ہی ایسے طبقے کو HIGH LIGHT کرنا تھا اور پریم چند کی ترقی پسندی نے بلاشبہ اس تحریک کو بڑی تقویت بخشی۔ بیوہ، بازارِ حسن، نرملا، گئودان اور گوشۂ عافیت وغیرہ ان کے اہم ناولوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان تمام ناولوں میں انھوں نے ہندوستانی معاشرت کی حقیقی عکاسی کی ہے جو ان کے گہرے اور وسیع مشاہدے کا پتہ دیتا ہے۔ انھوں نے کردار نگاری میں بھی حقیقت و واقعیت کا پہلو نمایاں رکھا ہے۔ ان کے تمام کردار ہمارے معاشرے کے چلتے پھرتے کردار ہیں۔ جن سے ہمیں آئے دن سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ پریم چند کی زبان بھی اجنبی نہیں۔ ان کے ہاں سادہ اردو اور سہل ہندی

کی بڑی حسین آمیزش ہے۔ علاوہ ازیں کرداروں کی مناسبت سے ان کی زبان بدلتی رہتی ہے جس کی وجہ سے یکسانیت نہیں پیدا ہوتی۔ غرض مقصد کے اعتبار سے پریم چند ناول نگاری میں کامیاب ہیں۔ انھوں نے نعرہ بازی کبھی نہیں کی۔ تاہم اپنے کومل شبدوں میں بورژوا طبقہ کے خلاف جو علم بغاوت بلند کیا ہے، اس کے مؤثر ہونے سے کون انکار کرسکتا ہے۔ بلاشبہ وہ سماجی اور معاشی استحصال کے بدترین مخالف تھے۔

مرزا رسوا کے ایک شاگرد محمد مہدی تسکین نے بھی چند ناول لکھے جن میں ان کا ناول "حسن پرست" سب سے زیادہ مقبول ہوا۔ اس میں انھوں نے مزاحیہ کردار تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے لیکن وہ سرشار کی طرح فن کی سطح بلند تک نہ جاسکے تعبیری نقطۂ نگاہ سے ان کے ناول بہت زیادہ قابل اعتنا نہیں۔ روایتی محبت اور اس کی بوالعجبیاں ان کی تحریروں کا طرۂ امتیاز ہیں۔ پنڈت کشن پرساد کول کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے پہلی مرتبہ اردو زبان میں ہندو معاشرت کی پیش کش کی ہے۔ ہندو معاشرہ کی جو خامیاں ہیں ان کی نہ صرف انھوں نے نشاندہی کی ہے بلکہ اس کی اصلاح کی بھی کوشش کی ہے۔ اس ذیل میں ان کے ناول "شاما" "سادھو اور بیوہ" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان ناولوں سے پنڈت جی کا غیر متعصبانہ ذہن اور ان کی قابل تحسین حقیقت پسندی نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔

نیاز فتحپوری کی شخصیت اردو ادب میں متنوع اور گوناگوں خصوصیات کی بدولت انتہائی دلچسپ اور پرکشش رہی ہے۔ انھوں نے اپنے منفرد اور رومانی اسلوب میں تقریباً ہر صنف ادب پر قلم اٹھایا اور واقعہ یہ ہے کہ اب ان کی تحریریں "قبول خاطر و لطف سخن خداداد است" کا صحیح مصداق ثابت ہو رہی ہیں۔ اردو ادب کو انھوں نے اپنے دو ناولوں "شہاب کی سرگذشت" اور "شاعر کا انجام" سے نوازا ان دونوں ناولوں کا اسلوب و آہنگ اس قدر شاعرانہ ہے جو ناولوں کے اسلوب سے میل نہیں کھاتا۔ یہ نیاز کا خاص اپنا انداز ہے جو ان کی تحریروں میں ہر جگہ نمایاں ہے حتیٰ کہ ان کے اسلوب ہی کی وجہ سے بعض مؤرخین انھیں ناول تسلیم کرنے میں بھی

متامل نظر آتے ہیں۔

آغا شاعر دہلوی ہیں اگرچہ داغ کے شاگرد ہیں تاہم ناول نویسی میں انھوں نے نثری آہنگ کو محفوظ رکھا ہے۔ نیاز کی طرح بے قابو نہیں ہوئے۔ عام طور پر رومان ان کے ناولوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس ذیل میں ان کے ناول "ہیرے کی کنی"، "ناہید"، "ارمان" اور "نقلی تاجدار" اردو ادب میں ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ ان سب میں انھوں نے مختلف طبقوں کے معاشقہ اور پھر ان سے پیدا ہونے والے نتائج کا حال قلمبند کیا ہے۔ فنی اعتبار سے ان کے ناول معنی خیز استعاروں اور بلیغ کنایوں کا بہترین نمونہ ہے۔

علی عباس حسینی اردو ناول کا ایک اہم نام ہے۔ بالخصوص انھوں نے کرداروں کی نفسیاتی تصویر کشی میں جس فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے وہ ان ہی کا حصہ ہے۔ "سر سید احمد پاشا" "قاف کی پری" ان کے اہم ناولوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان میں دو محبت کرنے والوں کا حال لکھنے کے ساتھ انھوں نے انسانی نفسیات کی بڑی پیچیدہ گرہیں کھول دی ہیں جو انسانی فطرت پر ان کے وسیع مطالعے کا پتا دیتا ہے۔

مرزا عظیم بیگ چغتائی اردو ناول نویسی میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے اپنے ناولوں کا تانا بانا بنا ہے۔ خاص طور پر علی گڑھ کے ماحول کا نقشہ انھوں نے متاثر کن انداز میں بیان کیا ہے۔ چوں کہ یہ ماحول ان کا دیکھا بھالا تھا ان کے نمایاں ناولوں میں "خانم" اور "چمکی" کا شمار کیا جاتا ہے۔ آخرالذکر ناول کو عصمت چغتائی نے "مکمل جھوٹ" کہا ہے۔ لیکن حیرت انگیز طور پر یہی ناول مرزا عظیم بیگ صاحب کا شاہکار سمجھا جاتا ہے ان کے دیگر ناولوں میں "شریر بیوی" "جنت کا بھوت" "قصر صحرا" اور "نل ورثی" وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

شوکت تھانوی نے اپنے ناولوں کے ذریعہ صرف ہنسنے ہنسانے کا سامان فراہم کیا ہے اور بس۔ قاری پر کوئی دیرپا تاثر چھوڑنے سے وہ قاصر رہے ہیں۔ کتیا، گرگٹ دل پھینک، شیطان کی ڈائری، خدانخواستہ، ثم بعبس اور بقراط وغیرہ اردو ناول میں

ظریفانہ پہلو کو نمایاں کرتے ہیں۔ اردو ناول نگاری کی روایت میں شوکت تھانوی کا یہ ایسا CONTRIBUTION ہے جس سے بہرحال انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اختر اورینوی بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں لیکن "حسرتِ تعمیر" نے یہ ثابت کر دیا کہ وہ ایک کامیاب ناول نگار بھی ہیں۔ پریم چند کی طرح اختر نے بھی چھوٹا ناگپور جیسے نسبتاً کم آباد علاقے کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے اور وہاں کی معاشرت کا نقشہ کھینچا ہے۔ اسلم آزاد نے صحیح کہا ہے کہ "آدی باسی قبیلوں کے معاشرے کی ایسی زندہ تصویر اردو کسی زبان کے ناول میں شاید ہی کہیں دیکھنے کو ملے۔"

افسانوں کے حوالے سے سہیل عظیم آبادی کا نام محتاجِ تعارف نہیں لیکن "بے جڑ کے پودے" کے حوالے سے پہلی بار ایک ناول نگار کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ "بے جڑ کے پودے" کو نیم جنسی یا نیم نفسیاتی ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ رانچی شہر کے پس منظر میں لکھا گیا یہ ناول ایک مخصوص نقطۂ نظر کے دائرے میں چکر لگاتا ہے۔ اور وہ ہے ناجائز بچوں کے تئیں ہمدردی کے جذبات ابھارنا۔ سہیل اپنے مقصد میں جس حد تک کامیاب رہے ہوں، فنی اعتبار سے ان کا ناول ایک رُکا اور ساکت و جامد ہو کر رہ گیا ہے۔

ایم اسلم نے معاشرتی اور تاریخی ناول لکھنے میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ تاہم ان کے اکثر ناول کی فضا پر مذہبیت و تبلیغ اخلاق کا گہرا چھایا ہوا ملتا ہے۔ ان کے ناول "ممتاز" اور "شمع" اس رنگ میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں تاہم مصنف کے دلچسپ اندازِ بیان نے ان کے مقصدیت کے بوجھ کو بہت حد تک کم کر دیا ہے۔

نسیم حجازی تاریخی ناول نویسی کا ایک اہم علامتی نشان ہیں ان کے تمام ناول مسلمانوں کی اپنی کمزوری کو نمایاں کرتے ہیں۔ وہ زوال ملّتِ اسلامیہ کا سبب دشمنوں کی طاقت سے زیادہ اپنوں کی سازش قرار دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں اردو ناول نگاروں بالخصوص تاریخی ناول نگاروں کے مابین ان کی جگہ محفوظ ہے۔ وہ ایک متاثر کن اور مسحور کن اسلوب کے مالک ہیں۔ ان کے ناولوں میں مذہبیت کے متوازی ساتھ ساتھ بھی چلتے ہیں اور دونوں بظاہر متضاد ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کی نفی نہیں کرتے۔ مجموعی طور پر وہ مسلمانوں میں مذہبی اسپرٹ اور جذبۂ جہاد پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سو سال بعد، داستان مجاہد، محمد بن قاسم، آخری چٹان، شاہین، یوسف بن تاشفین، قیصر و کسریٰ، آخری معرکہ، اندھیری رات کے مسافر، انسان اور دیوتا وغیرہ ان کے اہم تاریخی ناولوں میں شمار ہوتے ہیں۔

اردو ناول نگاری کا دوسرا دور جنگِ آزادی کے وقت سے شروع ہوتا ہے جب ہندوستان عمومی طور پر ایک

بحرانی دور سے گزر رہا تھا، وقت کے ابھرتے ہوئے نت نئے اور پیچیدہ مسائل نے خصوصی طور پر ترقی پسند ادیبوں کے ذہنوں کا رخ موڑا۔ انھوں نے ان مسائل کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور یوں اردو ناول نگاری کم از کم موضوعاتی اعتبار سے بالکل ایک نئی راہ پر چل پڑی۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے قاضی عبدالغفار کا ذکر مناسب ہے۔ جن کے ناول "لیلیٰ کے خطوط" نے ادبی دنیا میں خاصا زیر و بم پیدا کیا۔ اس میں ایک عورت کی بغاوت کا حال قلم بند کیا گیا ہے۔ اس طرح انھوں نے علامتوں اور استعاروں میں گویا آزادیٔ نسواں کی تبلیغ کی ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے یہ ناول پروپیگنڈہ سے قریب تر نظر آتا ہے۔ متانت اور استواری جو کسی بھی تخلیق کی جان ہوتی ہے، اس ناول میں مفقود ہے۔

سجاد ظہیر ترقی پسند تحریک کا ایک ناقابل فراموش نام ہے۔ انھوں نے "لندن کی ایک رات" میں ان ہندوستانیوں کی نفسیات کا تجزیہ کیا ہے جو ترکِ وطن کر کے مغرب میں جا بسے ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ یہ ناول لندن ہی میں لکھا گیا جس سے اس میں واقعیت اور صداقت کا عنصر نمایاں ہو گیا ہے۔

اوپندر ناتھ اشک نے باضابطہ ناول نگاری نہیں کی تاہم ان کا ناول "ستاروں کے کھیل" ایک اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں پہلی بار انھوں نے INTER-CAST شادی جیسے اہم معاملے پر اظہارِ خیال کیا اور ایک مفاہمتی نظریہ تشکیل کرنے کی کوشش کی۔ یہ بھی گویا ترقی پسندی ہی کی ایک صورت ہے۔

عصمت چغتائی کی اصل شناخت مختصر افسانہ ہے تاہم ان کا اہم ناول "ضدی" اور "ٹیڑھی لکیر" اردو ناول نویسی میں بھی ان کی جگہ بناتا ہے۔ ان دونوں ناولوں میں ان کا مخصوص ترقی پسندانہ مزاج کھل کر سامنے آیا ہے۔ وہ سماج اور اس کے بندھے ٹکے اصول پر تند و تیز اور بعض اوقات ناگوار لب و لہجہ میں تنقید کرتی ہیں۔ شعوری یا لاشعوری طور پر انھوں نے اس میں عورت کی مظلومی کو نمایاں کر کے پیش کیا ہے۔ ان کے کردار نسبتاً متوسط طبقے سے تعلق رکھتے، جن کے جذبات کی ترجمانی بلاشبہ عصمت چغتائی بڑے موثر اور دلگداز انداز میں کرتی ہیں۔

عصمت چغتائی ہی کی طرح کرشن چندر کا نام بھی مختصر افسانہ کے حوالے

ہنسا سے لیا جاتا ہے۔ تاہم انھوں نے چند ناول مثلاً "شکست"، "جب کھیت جاگے"، "طوفان کی کلیاں"، اور "دل کی وادیاں سوگئیں" لکھ کر اس صنف میں اپنی جگہ محفوظ کرلی ہے اپنی ان تخلیقات میں انھوں نے وقت کے سلگتے ہوئے مسائل پر اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے۔ ہندو مسلم فسادات، مزدوروں، جاگیردارانہ نظام کا احتساب وغیرہ جیسے موضوعات ان کے ناولوں کی جان ہیں۔ فنی اعتبار سے وہ ایک شاعرانہ اسلوب کے مالک ہیں، ان کا جذباتی اندازِ بیان قاری کے جذبات کو بھی برانگیختہ کرتا ہے۔ نیز اس خصوصیت کی بدولت کرداروں کی جذبات نگاری انھوں نے ایک خاص انداز سے کی ہے جس میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔ مثال کے طور پر ان کے ناول "دل کی وادیاں سوگئیں" کا وہ مقام ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جہاں ٹرین کو حادثہ پیش آتا ہے۔

قیس رام پوری نے اردو ادب کو کئی ناول دیئے ہیں۔ مثلاً "چوراہا" "نکہت"، "شیطان"، "آخری فیصلہ" "دل کی آواز"، "تسلیم" "دھوپ"، "سزا" "گردش"، "برہنہ"، "شیریں"، "پھندہ"، "رونق" وغیرہ۔ بنیادی طور پر وہ اخلاقیات کے مبلغ ہیں اور رومانیت کے دلدادہ بھی۔ لہٰذا ان کے ناولوں میں ان دونوں چیزوں کا حسین امتزاج نظر آتا ہے۔ بالخصوص کردار نگاری میں ان کی انفرادیت مسلم ہے۔ ان کے کردار اپنی خوبیوں اور خامیوں کی سطح پر انسان ہی رہتے ہیں نہ وہ فرشتہ کی سطح تک پہنچتے ہیں اور نہ شیطنیت کی سطح پر۔ اندازِ بیان رومانی ہے اور ناول کے فن کے مطابق۔

اردو ناول نگاری کی تاریخ عزیز احمد کے ذکر کے بغیر نامکمل رہے گی انھوں نے اردو ادب کو زندہ وجاوید اور سدا بہار تخلیقات سے نوازا ہے۔ ان کے شاہکار اور اہم ترین ناولوں میں "ایسی بلندی ایسی پستی"، "شبنم"، "گریز"، "آگ"، اور "ہوس" وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ بعض ناقدین نے عزیز احمد کو پریم چند کے بعد سب سے بڑا ناول نگار قرار دیا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ یہ قول بہت زیادہ مبالغہ آمیز نہیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں کا کینوس اتنا وسیع اور ہمہ گیر رکھا ہے جس میں مقامی سے لے کر بین الاقوامی مسائل تک سما جاتے ہیں۔ یہ عزیز احمد کے گہرے غور و فکر اور وسیع مشاہدے کا عکاس ہے۔ انھوں نے

حیدرآباد کی معاشرت اور وہاں کے امراء کی طرزِ رہائش کا نقشہ بھی کھینچا ہے اور تقسیم ہند کے ساتھ مسلم لیگ اور کانگریس پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ موضوع کے تنوع کے ساتھ وہ ایک دلکش اسلوب کے حامل بھی ہیں۔ خاص طور پر کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ان کے قلم کا کمال ہے۔ جنسی نظریات کی توجیہ میں عزیز احمد خاصے بے باک نظر آتے ہیں اور یہ دراصل ان کی حقیقت پسندی ہی کا ایک جزو ہے۔

خاتون ناول نگاروں میں اے۔ آر خاتون اور ان کے ناول "شمع" "تصویرِ افشاں" اردو ادب میں ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ خاص طور پر طبقۂ اناث میں ان کے ناول بے حد مقبول نظر آتے ہیں۔ کچھ تو ان کے خاتون ہونے کی وجہ سے اور کچھ ان کے دلچسپ اور پُراسرار اندازِ بیان کی بدولت انھوں نے مذکورہ تمام ناولوں میں داستانوی انداز کی محبت کا نقشہ کھینچا ہے جو موجودہ دور میں ایک تعلیم یافتہ ذہن کو شاید اپیل نہ کرسکے۔ زبان وبیان کے اعتبار سے وہ ایک کامیاب مصنفہ ہیں چونکہ وہ صنفِ نازک سے تعلق رکھتی ہیں اس لیے انھیں عورتوں کی زبان پر زبردست قدرت حاصل ہے۔

رئیس احمد جعفری ایک صاحب طرز ادیب اور بسیار نویس مصنف ہیں۔ تاہم وہ ادب میں المیہ رنگ اختیار کرتے ہیں کبھی طربیہ جس کی وجہ سے ان کی کوئی پہچان نہیں بن پاتی چاندنی، قیامت، باغی، اختر، روسیاہ، دل درد، شکاری اور جواری وغیرہ ان کے بہترین ناولوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ انھوں نے ہر قسم کے موضوعات کو [illegible] کیا ہے اور ہر موضوع کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مشرق سے انھیں بے پناہ محبت ہے۔ چنانچہ جا بجا وہ یہاں کی اقدار وروایات کی مدح سرائی کرتے نظر آتے ہیں۔

ہنس راج رہبر نے "تارو" لکھ کر اردو ناول نگاری کے ساتھ ترقی پسندی کی بھی توسیع کی ہے۔ اس میں ایک عیاش راجہ کا قصہ بیان کیا ہے جو عورتوں کی عصمت سے کھیلتا ہے اور پھر زندگی بھر انھیں تڑپنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ رہبر کا یہ ناول ایک دور کا ترجمان ہے اور ہندوستان کے ایک مخصوص طبقہ کا بھی۔ اس لیے اس کی اہمیت وافادیت ہر دور میں مسلم رہے گی مصنف کا اسلوب بھی سادہ اور رواں ہے۔

قرۃ العین حیدر اردو ناول نگاروں کی صفِ اول میں آتی ہیں۔ انھوں نے متنوع اور وسیع پلاٹ پر ناول نگاری کی۔ انھوں نے لندن کی منظر کشی بھی کی۔ یہ اور بات ہے کہ وہاں بھی انھیں ہندوستانی مناظر یاد آتے رہے۔ یہ ناسٹلجیا ان کی تحریروں میں ہر جگہ نمایاں ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم" "آخرِ شب کے ہم سفر" وغیرہ اُن کے اہم ناولوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انھوں نے اودھ کی تہذیب کی خاص طور پر عکاسی کی ہے۔ نیز تقسیمِ ہند کے موقع پر ہونے والے فسادات کو بھی موضوع بنایا ہے۔ "آگ کا دریا" مصنفہ کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ اس ناول کی بُنت میں اُنھوں نے بے پناہ محنت کی ہے۔ بے حد وسیع کینوس پر پھیلا ہوا یہ ناول کہتے ہیں کہ ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔

بقول ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ

"ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک صفحے اور ایک ایک سطر کے لیے انھوں نے نہ صرف قدیم ہندوستان کی تاریخ پڑھی بلکہ پٹارک اور میگاس تھینز کے سفر ناموں سے بھی استفادہ کیا ہے اور جین مت اور بُدھ مت کی مقدس کتابیں دیکھیں؟"

ابھی حال میں چھپے ان کے اہم ناول "گردشِ رنگِ چمن" کا ادبی حلقوں میں اچھا خاصا چرچا ہے۔ مصنفہ کا اندازِ بیان "انگریزیت" کے بوجھ سے دب سا گیا ہے۔ انگریزی الفاظ محاورات کا برجستہ استعمال کرتی ہیں۔ دیگر خامیوں سے قطع نظر اس کا ایک مثبت پہلو اردو زبان میں وسعت بھی ہے جس کے لیے مصنفہ بہرحال لائقِ مبارک باد ہیں۔

صالحہ عابد حسین اردو ادب کا ایک جانا پہچانا نام معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے "عذرا" اور "آتشِ خاموش" کے ذریعے دو بڑے اہم مسائل کی گرفت کی ہے۔ "عذرا" میں مغرب و مشرق کا تہذیبی تصادم نمایاں ہے۔ تاہم مصنفہ بین بین رہ کر گویا ایک مفاہمتی نظریہ پیش کرتی ہیں۔ "آتشِ خاموش" بظاہر ایک المیہ ہے تاہم اس کے پس منظر میں مصنفہ کا یہ اصلاحی جذبہ بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے کہ فطرت سے جنگ بہرحال انسان کی تباہی پر منتج ہوتی ہے۔ مصنفہ کا طرز اور ان کا اسلوب نہایت بلیغ اور صاف ستھرا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنے ناولوں کے ذریعہ لکھنوی تہذیب کی عکاسی کی ہے۔

"شامِ اودھ" "زلفین" اور "زنجیریں" اور "رہ و رسمِ آشنائی" ان کے مقبول ناول ہیں۔ انھوں نے سماج کی بے جا پابندیوں پر نکتہ چینی کی ہے جو محبت کی شادی کو معیوب سمجھتا ہے۔ رومانیت ان کا محبوب موضوع ہے اور اپنے ہر ناول میں انھوں نے اس کا سہارا لیا ہے۔ زبان و بیان کے معاملے میں وہ کافی محتاط نظر آتے ہیں۔ اُن کے سادہ و رواں اسلوب میں ناقدین کی گرفت کا موقع ذرا کم ہی ملتا ہے۔

علیم مسرور نے اردو ناول کو اپنا شاہکار "بہت دیر کر دی" عطا کیا۔ افسوس ہے کہ اچانک ان کی وفات ہو گئی اور یوں اُن سے وابستہ تمام توقعات یک لخت ختم ہو گئیں۔ تاہم یہ ان کی فنی کرامت ہے کہ یہی ناول ان کی زندگیِ جاوید کا ضامن بن گیا ہے۔ اس میں انھوں نے ایک طوائف کی زبانی انسانی نفسیات اور سماج کے اُلجھے ہوئے مسائل کی گرہ کشائی کی ہے۔ ان کا اسلوب بڑا توانا اور مسحور کن ہے۔ بطور مقدمہ ناول کے ابتدا میں جو چند صفحات انھوں نے قلمبند کیے ہیں وہ اس فن پر ان کی گہری نظر کا پتہ دیتا ہے۔

ممتاز مصنف اقبال متین نے "چراغ تہِ داماں" لکھ کر اپنی نوعیت کا ایک عجیب و غریب مسئلہ اُٹھایا ہے۔ یعنی ایک مرد طوائف کا قصہ جو پیشے میں خود اپنی ماں کا حریف بن جاتا ہے۔ انسانی المیہ اور اخلاقی گراوٹ کی یہ ایک حیرت انگیز مثال ہے۔ پورے ناول پر ایک سوگوار فضا طاری ہے۔ خاص طور پر آئے وہ جس انداز سے لے کر چلے ہیں وہ ان کی DEALING کا کمال ہے۔

جوگندر پال کا نام ادبی دنیا میں افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور ہے۔ تاہم انھوں نے اردو ناول کو بڑی اچھی تخلیق "نادید" عطا کی ہے اس میں انھوں نے اندھوں اور معذوروں کی سسکتی زندگی پر قلم اُٹھایا ہے جس کا عالمی سال حال ہی میں منایا گیا ہے۔ ان کا افسانوی اسلوب اس میں بھی جاری و ساری ہے جو ناول کے مزاج سے بھی ہم آہنگ ہے۔

قاضی عبدالستار کا نام اردو ناول نگاروں کی صفِ اول میں آتا ہے انھوں نے افسانے بھی لکھے اور ناول بھی اور دونوں اصناف کے ساتھ نہ صرف انصاف کیا بلکہ ان کے بندھے ٹکے اصول و ضوابط میں توسیع بھی کی۔ انھوں نے رومانی تاریخی اور ادبی ہر قسم کے

ناول لکھے ہیں۔ اور کامیاب رہے ہیں۔ "شب گزیدہ"، "پہلا اور آخری خط"، "دار اشکوہ"، "صلاح الدین ایوبی"، "غالب" وغیرہ اردو ادب میں ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ وہ ترقی پسند سے زیادہ حقیقت پسند ہیں۔ اُن کے ہاں سرمایہ دار طبقہ پر ایک طرف تنقید یں ہیں تو دوسری طرف ان کی مظلومیت اور محرومیت کا بیان بھی ہے۔ قاضی عبدالستّار کا اسلوب بڑا پُرکشش اور منفرد ہے وہ متوازن اور معتدل انداز میں لکھتے ہیں جو اردو ناول کے ارتقا کے لیے بڑا معاون اسلوب ہے۔

اردو ناول نگاری کی روایت میں ہندوستان کے علاوہ پاکستانی ادبا کا کردار بھی ناقابل فراموش رہا ہے۔ اس کے اعتراف اور ان کے ذکر کے بغیر شاید یہ موضوع نامکمل ہی رہے گا وہاں کے نمایاں ادیبوں میں انتظار حسین کو سب سے زیادہ شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی۔ چند سال پیشتر اردو ادب کو انھوں نے "بستی" کی صورت میں ایک اچھا ناول دیا ہے۔ یہ ناول خاصا ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ اس کی تشریح و تنقید میں ناقدین باقاعدہ دو حصوں میں منقسم نظر آتے ہیں۔ ایک طبقہ اسے افسانہ (جس میں انتظار حسین اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں)، کی توسیعی صورت گردانتا ہے جب کہ دوسرا اسے ناول کہنے پر مصر ہے۔ اس کے موضوع کا ایک جملے میں اگر احاطہ کیا جائے تو شہزاد منظر کی زبان میں ہم اسے "ہندوستان کے تارکینِ وطن کا نوحہ" کہہ سکتے ہیں۔ اسلوب و آہنگ وہی ہیں جو افسانوی ادب میں انتظار کی پہچان بن گیا ہے۔

تقسیم کے بعد اُدھر اُبھرنے والے ناول نگاروں میں ممتاز مفتی کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے "علی پور کا ایلی" ان کا ضخیم ناول ہے جو بقول محمود ایاز "تلاشِ ذات کا ناول ہے" اس ناول کے بارے میں خود ممتاز مفتی کے یہ خیالات دلچسپی سے خالی نہ ہوں گے۔

"یہ روئیداد ہے ایک ایسے شخص کی جس کا تعلیم کچھ نہ بگاڑ سکی جس نے تجربے سے کچھ نہ سیکھا، جس کا ذہن اور دل ایک دوسرے سے اجنبی رہے جو پروان چڑھا اور باپ بننے کے باوجود بچہ ہی رہا۔ جس نے کئی ایک محبتیں کیں، لیکن محبت نہ کر سکا۔ سپردگی کے عظیم جذبے سے بے گانہ رہا اور شعلہ

جوالہ نہ پیدا کر سکا۔ جو زندگی بھر اپنی انا کی دھندلی سی بھول بھلیوں میں کھویا رہا۔ بالآخر جانے کہاں سے ایک کرن پھوٹی اور اُسے نہ جانے کدھر کو لے جانے والا ایک راستہ مل گیا۔"

بانو قدسیہ "راجہ گدھ" لکھ کر اردو ناول میں زندہ جاوید بن گئی ہیں۔ ان کے دیگر ناولوں میں یہ ان کا شاہکار تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس میں انھوں نے "رزق حرام" جیسے سُلگتے ہوئے مسئلے پر قلم اُٹھایا ہے۔ خاص طور پر پاکستان کے موجودہ دور رشوت ستانی کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ ناول بڑا اہم اور برموقع نظر آتا ہے۔

خدیجہ مستور نے لکھا لیکن رطب و یابس سے دور رہ کر لکھا۔ اُن کا ناول "آنگن" ادبی حلقوں میں بیحد مقبول ہوا۔ ایک آنگن میں دو قومی سیاسی نظریات کا احاطہ کر لینا ان کی فنی پختگی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ان کا دوسرا ناول "زمین" بھی اس درجے کا ناول ہے۔ اس میں رومانیت کے ساتھ سیاسی واقعات بھی بیان کئے گئے ہیں۔ ان کے کردار تھوڑے ہوتے ہیں لیکن سب کی انفرادیت غضب کی ہوتی ہے۔ بقول احمد یوسف:

"افراد کی سائیکی اور انھیں زندہ اور متحرک بنانے میں خدیجہ مستور کو یدطولیٰ حاصل ہے۔"

شوکت صدیقی اردو ناول کا ایک بڑا نام ہے۔ جن کے ناول "خدا کی بستی" کو سب سے زیادہ شہرت ملی تقسیم کے بعد جو ادب وجود پذیر ہوا اس میں یہ ناول نہایت اہمیت رکھتا ہے جس میں اس دور کی کشمکشوں اور معاشرتی پیچیدگیوں کو دکھایا گیا ہے۔ اسی طرح ان کے ایک دوسرے ناول "خون و شہد" میں مشرقی معاشرت کے ساتھ مشرق و مغرب کی معاشرتی کشمکش و تصادم کو نمایاں کیا گیا ہے۔ تاہم ناول کا انجام بخیر ہے ایک ناولٹ "کمین گاہ" میں ایک طوائف کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ ایک شخص رام لعل کی نفسیات کا خاص طور پر جائزہ لیا گیا ہے جو جنسیات کا شکار ہے اور بالآخر کیفرِ کردار کو پہنچتا ہے۔

عبداللہ حسین اردو کے قابلِ قدر ناول نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے اردو ناول "اداس نسلیں"، "باگھ" ادبی حلقوں سے خراجِ تحسین وصول کر چکے ہیں۔ اوّل الذکر میں انھوں نے ۱۹۱۲ء کے بعد

کے ہندوستانی سماج کا بالتفصیل جائزہ لیا ہے جب کہ "باگھ" میں انھوں نے ایک ایسے معاشرہ کی داستان پیش کی ہے جہاں جنگل کا قانون رائج ہے۔ افسانوں کی طرح ناول میں بھی وہ جزئیات نگاری کرتے ہیں جس میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔

جمیلہ ہاشمی اردو ناول نگاری کا ایک اہم نام ہے جن کی تصنیف "تلاش بہاراں" کو آدم جی ایوارڈ بھی مل چکا ہے۔ ان کے دوسرے ناولوں میں "روہی" "آتش رفتہ" "چہرہ بہ چہرہ رو برو" اور "دشت سوس" کافی مقبول رہے ہیں۔ بالخصوص اوّل الذکر ناول ایران قدیم کی بہت دلچسپ تصویر پیش کرتا ہے۔

نثار عزیز بٹ کا نام اردو ناول نگاری میں ناقابلِ فراموش ہے۔ "نگری نگری پھرا مسافر" اور "نے چراغ نے گلے" ان کے اہم ناول شمار ہوتے ہیں۔ ان میں سے اول کو ایک پورٹریٹ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اور ثانی الذکر کو ایک فریسکو سے۔ تاہم ان کا اہم ترین ناول "کاروانِ وجود" ہے جس میں پورٹریٹ اور فریسکو دونوں کا رنگ غالب ہے۔ یہ ایک بڑے کینوس پر لکھا گیا ناول ہے جس میں یورپ تک کا ذکر موجود ہے۔ اس ناول کا ظاہری پیٹرن "آنگن" سے ملتا جلتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ "آنگن" میں کانگریس اور مسلم لیگ کا چرچہ ہے اور "کاروانِ وجود" میں دائیں اور بائیں بازو کی کشمکش کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ ایک خاندان میں ایسا نظریاتی بُعد کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ لیکن یہ گفتگو پاکستان میں لکھے گئے دو ناول "چاکیواڑہ میں وصال" اور "جنم کُنڈلی" کے ذکر کے بغیر مکمل نہ ہوگی۔ "چاکیواڑہ میں وصال" مشہور ادیب محمد خالد اختر نے اب سے بہت پہلے لکھا تھا۔ فیض احمد فیض نے ایک انٹرویو میں اس ناول کو اردو ادب کا ایک منفرد ناول قرار دیا تھا۔ فہیم اعظمی کا ناول "جنم کُنڈلی" ایک تجرباتی تخلیق ہے۔ اس لحاظ سے اس کی ایک جداگانہ حیثیت ہے۔ یہ تھا اردو ناول نگاری کی روایت کا ایک مختصر تجزیہ۔ بلاشبہ یہ روایت اب اتنی مستحکم اور مضبوط ہو چکی ہے کہ کسی بھی ادبِ عالیہ کے مقابل ہم بلا جھجک اردو ناول کو پیش کر سکتے ہیں۔

جدید افسانے کا آغاز

اُردو میں افسانہ شارٹ اسٹوری کا مترادف ہے۔ یہ صنف غزل مغربی ادب کی دین ہے۔ اس کی ہیئت مغربی ہے اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے مگر دیگر خوبیوں کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمائے تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اُردو افسانے کی اپنی ایک شناخت، ایک پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پروان چڑھنے والی کہانیوں اور داستانوں کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے۔

افسانہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات و عوامل، گوناگوں مشاغل، سماجی نشیب و فراز اور واقعاتی مدوجزر کو اپنے اندر سموتے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو منعکس کر کے قاری کے ذہن پر ایک بھرپور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ افسانہ زندگی سے براہِ راست منسلک ہونے کے سبب، اسی کی طرح متحرک اور تغیر آمیز بھی ہے۔ انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آتی ہیں اور جیسا اس کا مزاج بنتا ہے اسی پیکر میں افسانہ بھی ڈھلتا رہتا ہے۔ افسانے کی روح وحدتِ تاثر ہے۔ یہی افسانہ نگار کا حتمی نصب العین ہوتا ہے جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پر نقش کر دینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے،

تخلیق کے پر پیچ ذہنی مرحلوں سے گذر کر واقعات کا سحر انگیز تانا بانا تیار کرتے ہیں اور قاری
کو روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے۔
افسانہ کے تشکیلی لوازم سرّیت ( ) تجسس، ندرت جدّت، جامعیت میں
ڈوب کر قاری کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ اس کی دلچسپی اول تا آخر برقرار
رہتی ہے اور قاری کا ذہن اس واحد تاثر کو قبول کر لیتا ہے جو افسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے
تو افسانہ کامیابی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔

بیسویں صدی کا آغاز اردو افسانہ کی ابتدا قرار دیا جاتا ہے۔ پریم چند اور علی عباس حسینی
سے پہلے یلدرم، فیض الحسن، پیارے لال آشوب، عبدالحلیم شرر، شیو برت لال ورمن،
خواجہ حسن نظامی، راشد الخیری، حکیم یوسف حسن، علی محمود بانکی پوری وغیرہ کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔
جن کے انشائیہ نما افسانوں کے نمونے مختلف اردو رسائل میں ملتے ہیں۔ لیکن پریم چند اور
علی عباس حسینی نے افسانے کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو دیانت داری سے
مروج ہی نہیں کیا بلکہ حقیقت پسند رجحان کے تحت افسانوں کے اعلیٰ نمونے بھی پیش
کیے جو دوسروں کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئے۔ ان دونوں افسانہ نگاروں نے صنفِ افسانہ
کو حقیقت سے قریب کیا، عوامی زندگی کی ترجمانی کی، محنت کش طبقہ کے احساسات، جذبات،
اور ان کے مسائل کو پیش کیا۔ سماجی جبر، رسم و رواج کی بے جا پابندیوں اور عورتوں کی
مظلومی کی جانب متوجہ کر کے، ان کی حمایت میں رائے عامہ ہموار کرنے کی کوشش کی۔ پسماندہ
طبقہ کی زندگی کی خصوصیات، ان کے معاملات، رسم و رواج اور توہمات کو اس طرح بیان کیا
کہ ان کے لیے ایک عام ہمدردی کی لہر دوڑ گئی اور عوامی سطح پر ان برائیوں کو دور کرنے
کے لیے کوششیں شروع ہو گئیں۔

پریم چند نے تقریباً ۲۸۰ افسانے لکھے۔ وہ اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں جنھیں ان کا
جذبۂ حب الوطنی ادب کی سنگلاخ وادی میں کھینچ لایا اور وہ تمام عمر اسی جذبہ کے زیرِ اثر تخلیقی
عمل سے گذرتے رہے۔ ان کا پہلا افسانہ "عشق دنیا و حب وطن" اسی جذبہ کا مظہر ہے۔
ان کے پہلے افسانوی مجموعے "سوزِ وطن" کے نام سے ہی ان کی دلی کیفیت اور ان کے ذہنی

کرب کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ انھوں نے جذبۂ حریت، سرفروشی کی تمنا، قوم کی
کردار سازی، زمینداروں، مہاجنوں اور مذہبی ٹھیکیداروں کے استحصال، اچھوتوں کی
حالتِ زار، بیواؤں کی خستہ حالت، مشترکہ خاندان کی کش مکش، بے جوڑ شادی کا انجام
جہیز، کنیادان، اور تعلیم سے متعلق موضوعات اور ماحول پر مشتمل افسانے لکھنے شروع کیے
لیکن دیہی زندگی کے تعلق سے جو افسانے انھوں نے لکھے وہ کئی اعتبار سے اہم اور قابلِ
توجہ ہیں، کیوں کہ انھوں نے دیہی زندگی کو قریب سے دیکھا تھا، وہ ان کے مسائل کو
سمجھتے تھے، زمینداری نظام، کچلے ہوئے پسماندہ کسان، سسکتے ہوئے ہریجن، عہدِ قدیم
سے رائج ذات پات کی تفریق، مروجہ رسوم، تعلیم کی کمی اور ان کے تعلق سے پیدا ہونے والے
مسائل اور وہ استحصال جو برسہا برس سے طاقتور کمزور کے ساتھ روا کیے ہوئے تھا یہ
سب پریم چند پر عیاں تھے اور ان موضوعات کو اپنی گرفت میں لیتے ہوئے پریم چند برابر
افسانے لکھتے رہے اور دیہی آبادی کے کوائف اور ان کی تفصیلات سے متعارف کراتے
رہے۔ ان افسانوں میں فنی کمزوریاں تو ممکن ہیں۔ لیکن اس عہد کے ہندوستان کے
دیہی معاشرے کی لافانی تصاویر اور کردار نگاری کے بہترین نمونے محفوظ ہیں۔

افسانہ "لال فیتہ"، "قاتل" اور "جیل" حب الوطنی کے جذبہ سے معمور ہیں
"ستی" اور "رانی سارندھا" آن پر مر مٹنے والوں کی داستان ہے۔ "وکرمادتیہ کا تیغہ"،
"راجا ہردول"، "مریادا کی قربان گاہ"، "مرزا الفت" اور "سر پُر غرور" نامی
افسانوں کے مرکزی کرداروں کے ذریعہ پریم چند نے قوم میں عدل و انصاف، حمیت و غیرت،
اور شجاعت و بہادری کے وہی اوصاف دیکھنے چاہے ہیں جو ان کرداروں کی شخصیت
کے اہم عناصر قرار دیے جا سکتے ہیں۔ "معصوم بچہ" اور "خونِ سفید" میں قرض،
بیگار، بھوک اور افلاس کی حقیقت کو اجاگر کیا ہے۔ "پوس کی رات" کسان کے اس المیے
کی داستان سناتا ہے جو باوجود سخت محنت کے اتنا بھی بس انداز نہیں کر پاتا تاکہ
سرما کی طویل راتوں سے اپنے کو محفوظ رکھ کر کھیتوں کی صحیح نگہداشت کر سکے۔ "نجات"
"سوا سیر گیہوں" اور "دودھ کی قیمت" میں بھولے بھالے غریبوں کے کوائف بڑے

دردناک پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ان کی ضعیف الاعتقادی اور مذہبی امور میں اندھی عقیدت مندی کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ اقتصادی حقیقت، انسانی زندگی اور شخصیت کی کس طرح تشکیل کرتی ہے۔ افسانہ "انصاف کی پولیس" اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ ہریجنوں کے روح فرسا معاشی، معاشرتی اور نظریاتی استحصال کے اعتبار سے ان کا افسانہ "دودھ کی قیمت" قابلِ توجہ ہے۔ اس میں پریم چند نے منگل کے سہارے ہریجن کی سماجی حیثیت کی وضاحت کی ہے جس نے افسانے کے ماحول کو اس کی فضا سے ہم آہنگ کر کے موضوع کو مزید پُر اثر بنا دیا ہے اور ایک ایسا طنزیہ لہجہ اختیار کر لیا ہے جس نے سماجی جبر کے خلاف باغیانہ تیور اختیار کر لیے ہیں۔ افسانہ "ابھاگن"، "بازیافت"، "کسم" اور "بدنصیب ماں" میں پریم چند نے عورتوں کے مسائل کا تذکرہ کر کے سماجی شعور کو جھنجھوڑا ہے اور معاشرے میں اس کے لیے مساوی حقوق کے طلب گار ہوئے ہیں۔ "حسن و شباب"، "خودی"، "گھاس والی" اور "ویشیا" میں انھوں نے عورتوں کی زندگی کا ہمدردانہ تجزیہ کیا ہے۔ ان کی یہ شعوری کوشش طبقۂ نسواں کو ذلت اور رسوائی کے غار سے نکالنے کی تھی۔ "مجبوری"، "مالکن"، "نئی بیوی" اور "زادِ راہ" میں پریم چند نابرابری کی شادیوں کے بھیانک نتائج سے عوام الناس کو باخبر کرتے ہیں کہ اس طرح کی شادیوں کا انجام عموماً عورت کی بے راہ روی، گھٹ گھٹ کر مرنا یا پھر خودکشی پر ہوتا ہے۔ افسانہ "شکوہ و شکایت" میں جہیز اور کنیا دان کے خلاف احتجاج اور "روشنی" میں تعلیم کی جانب سے لاپرواہی کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ زندگی اور اس کے واسطے سے دیگر جزئیات کو افسانوں کا موضوع بنا کر اپنے معاصرین پر سبقت لے گئے ہیں۔ اُن کے اسلوبِ بیان میں روز بروز سادگی اور روانی آتی گئی۔ ان کا آخری افسانہ "کفن" فکر و فن دونوں ہی اعتبار سے اپنا ایک لازوال نقش قائم کرتا ہے۔

پریم چند نے اپنے افسانوں کے توسّل سے متعدد ملکی معاملات اور سماجی مسائل کے لیے قومی سطح پر رائے عامہ ہموار کی ہے اور ادب کو ایسے زندہ فن پارے عطا کیے ہیں جو کسی عہد کے لیے مخصوص نہیں ہیں اور نہ کسی طبقۂ خاص سے ان کو منسلک کیا جا سکتا ہے۔ وہ پچھڑے،

دبے، کچلے ہوئے لوگوں کے مسیحا اور اُن کی زندگی سے وابستہ مسائل کے ادیب ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے پلاٹوں کے تانے بانے عموماً دیہی ماحول میں تیار کیے ہیں تاکہ کہانی ٹھوس بنیادوں پر قائم رہ کر زندگی کے حقیقی مسائل کا انعکاس کر سکے۔ کرداروں کا انتخاب وہ اُن جانے پہچانے افراد سے کرتے ہیں۔ جن کا کہانی کے تعلق سے گہری مطابقت ہوتی ہے۔ کرداروں کی تصویر کشی میں وہ ان حرکات و سکنات اور قول و فعل سے کام لے کر خد و خال اس طرح ابھارتے ہیں کہ دیہی معاشرے کی بولتی اور چلتی پھرتی تصویریں نگاہوں کے سامنے پھر جاتی ہیں اور قاری دیہی زندگی کا شاہد بن جاتا ہے۔

علی عباس حسینی نے افسانہ نگاری میں اُس راہ کا انتخاب کیا جو پریم چند کی تعمیر کردہ ہے۔ ان کا تعلق بھی پریم چند کی طرح براہِ راست عوام الناس سے رہا ہے۔ گاؤں کی سادہ زندگی اور کھیت کھلیانوں کی بوباس کے ساتھ شہری مسائل کا عمیق مشاہدہ علی عباس حسینی کے افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔ دیہی اور شہری ماحول کی عکاسی، محنت کش کسانوں اور مزدوروں کی کس مپرسی اُن کے افسانوں میں پوری طرح جلوہ گر ہے۔ انھوں نے دونوں ہی زندگیوں کی تصویریں یکساں خوبی کے ساتھ کھینچی ہیں۔ پریم چند شہری زندگی کو اجاگر کرنے میں زیادہ کامیاب نہیں ہو سکے، لیکن علی عباس حسینی کو اس معاملے میں پریم چند پر فوقیت حاصل ہے۔

نو افسانوی مجموعوں (۱۔ رفیق تنہائی، ۲۔ باسی پھول، ۳۔ میلہ گھومنی، ۴۔ آئی۔ سی۔ ایس، ۵۔ ایک حمام میں، ۶۔ ہمارا گاؤں، ۷۔ کچھ ہنسی ہے، ۸۔ سیلاب کی راتیں، ۹۔ ندیا کنارے) پر مشتمل تقریباً ڈیڑھ سو افسانوں میں سے "رفیق تنہائی"، "مقابلہ"، "مبالغہ کی قیمت"، "بوڑھا اور بالا"، "پاگل"، "گنبدوں کی جوڑی"، "شہیدِ معاشرت"، "انتقام"، "نئی مہابھارت"، "کنجی"، "زود پشیماں"، "ہار جیت"، "صفیرِ قفس"، "بہو کی ہنسی"، "جذباتِ لطیف"، "سکھی" اور "باغی کی بیوی" وغیرہ ان کے اہم اور دلچسپ افسانے ہیں۔ ان میں دیہی زندگی کی بھرپور نمائندگی کرنے والے افسانے "مقابلہ"، "پاگل"، "انتقام"، "کنجی" اور "ہار جیت" ہیں۔ ان افسانوں

میں دیہی معاشرت کی نمایاں تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ "پاگل" نفسیاتی حقیقت پر مبنی ایک ایسا دیہی افسانہ ہے جس میں علی عباس حسینی نے زمانے کی ستم ظریفی اور ظاہری رکھ رکھاؤ کو بڑے دردانگیز پیرائے میں پیش کیا ہے۔ افسانہ "انتقام" دیہات کے اس بھیانک پہلو کی نمائندگی کرتا ہے جہاں زمیندار صرف اپنے کو افضل سمجھتا ہے بلکہ غریبوں خاص کر اچھوتوں کی زندگیوں اور ان کی عصمتوں پر بھی اپنا حق سمجھتا ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانے کسانوں، مزدوروں، غریبوں اور بے کس و بے سہارا انسانوں کی زندگیوں کے ترجمان ہیں۔ افسانہ "کنجی" میں انھوں نے گاؤں کی سیدھی سادی زندگی کو پُر لطف پیرائے میں پیش کیا ہے اور امیر و غریب کی حد بندیوں پر بھرپور طنز کیا ہے۔ اس افسانے میں ایک معمولی سے واقعہ کو اس خوبصورتی سے پیش کرتے ہوئے قاری کو یہ ذہن نشین کرایا ہے کہ محبت پر قفل نہیں لگ سکتا۔ اگر سماجی قوانین ایسا کرتے ہیں تو چاہت خود بخود کنجی کا کام دیتی ہے۔ اسی طرح افسانہ "ہار جیت" میں گاؤں کی چہل پہل، شادی بیاہ کے ہنگامے اور ناچ رنگ کی محفلوں کے ساتھ روز مرہ کی مصروفیات و مشغولیات کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے کہ تمام مناظر نظروں کے سامنے پھر جاتے ہیں۔ افسانہ "مقابلہ" میں زمینداروں کی جبریہ لگان وصولی اور افسانہ "مقابلہ" میں سالہا سال کے استحصال نے کسان پر جو خوف، دہشت اور بے حسی مسلط کر دی تھی اس کی نشان دہی کی ہے۔ "پژمردہ کلیاں"، "جذب کامل" اور "باسی پھول" میں ایک اصلاحی مقصد کے ساتھ عورتوں کی بے بسی اور دیہی عوام کی توہم پرستی کو بڑے تیکھے لہجے میں پیش کیا گیا ہے۔

شہری زندگی سے متعلق ان کے اہم افسانے "مغالطہ کی قیمت"، "بندروں کی جوڑی"، "نئی ہمسائی"، "زود پشیماں"، "شہید معاشرت"، "صغیر قفس"، "جذبات لطیف"، اور "باغی کی بیوی" ہیں۔ "مغالطہ کی قیمت" اور "بندروں کی جوڑی" صاف ستھرے اور نصیحت آموز افسانے ہیں۔ ان میں مرکزی کردار قمر بانو اور مارگریٹ کے ہیں جو بظاہر نیک خوبصورت اور معصوم نظر آتے ہیں مگر دراصل وہ آوارہ اور بدچلن ہوتے ہیں۔ انھیں زرق برق لباس کی ہوس اور جواہرات سے عشق ہے۔ قمر بانو اپنے شوہر کو یہ تاثر دیتی ہے کہ چوں کہ اُسے

سچے زیورات میسر نہیں اس لیے جھوٹے زیورات سے دل بہلاتی ہے۔ لیکن اس کی موت کے بعد اصل زیورات کا راز کھلتا ہے جن کی قیمت ایک لاکھ ساڑھے سات ہزار روپے ہوتی ہے اور مارگریٹ جواہر کے لالچ میں اپنے شوہر کا تمام مال و اسباب بھی سمیٹ کر چل دیتی ہے۔ ان دونوں افسانوں کے برعکس "نئی ہمسائی" میں ایک ایسی طوائف کا کردار پیش کیا ہے جس میں خودداری، نیکی، شرافت اور محبت جیسی صفات موجود ہیں۔ وہ پیشے کے اعتبار طوائف اور سماجی مرتبہ کے لحاظ سے گری ہوئی عورت ہے۔ علی عباس حسینی نے اس افسانہ میں قاری کی توجہ اس امر کی جانب مبذول کرائی ہے کہ جنھیں ہم دائرۂ انسانیت سے باہر سمجھتے ہیں ان میں بھی ایثار و محبت کا جذبہ اور شرافت ہو سکتی ہے۔ سماجی بندشیں کتنی سخت ہیں؟ اس حقیقت کو انھوں نے افسانہ "بیوی" میں بڑے تیکھے انداز میں اجاگر کیا ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانوں میں ایک درد اور کرب کا احساس بھی ملتا ہے جس کی جڑیں تہذیب اور معاشرت میں پیوستہ ہیں۔ اس کی واضح مثال ان کے افسانہ "زود پشیماں" میں ملتی ہے۔ اس دردانگیز افسانہ کے مرکزی کردار منصور اور نسیمہ ہیں جو ایک دوسرے سے بے پناہ محبت کرنے کے باوجود مل نہیں پاتے۔ اسی طرح ان کا افسانہ "شہید معاشرت" سماجی حقیقت نگاری کی بہترین مثال ہے۔ افسانہ کی ہیروئن شمسہ ایک باعزت گھرانے کی لڑکی ہے مگر بیوہ ہو جانے کے بعد وہ سماج میں کسی بھی مقام سے محروم ہو جاتی ہے۔ افسانہ "صغیر قفس" شہری زندگی کے پیچیدہ مسائل پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔ جدید تعلیم، مغربی تہذیب، مشرقی روایات اور فطری جذبات کی کشمکش پر مبنی یہ افسانہ مختلف سوالات سے نمودار ہوتا ہے اور مزاحیہ انداز میں طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانے موضوع اور اسلوب دونوں ہی نقطۂ نظر سے اہم ہیں۔ وہ کردار نگاری کا اچھا سلیقہ رکھتے ہیں اور ان کی ہو بہو تصویریں اتارتے ہیں۔ "جذبات لطیف" نفسیاتی افسانہ ہے جو قاری کے ذہن پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ نزاکت، نفاست، خودداری، محبت اور نفرت کے ملے جلے جذبات سے بھرپور یہ افسانہ بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ "باغی کی بیوی" میں انھوں نے ایک ایسی غم زدہ عورت کی زندگی کا نقشہ

اتارا ہے جو ذاتی فائدے کے لیے دوسروں کو نقصان پہنچانا گوارا نہیں کرتی۔ "روز پشیماں"، "ہارجیت" اور "پاگل" کردار نگاری کے اعتبار سے بے حد اہم افسانے ہیں۔

ترقی پسند تحریک سے قبل ہندو مسلم اتحاد اور قومی یک جہتی پر سب سے کامیاب افسانے علی عباس حسینی کے ہیں۔ انھوں نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہمی تعلقات اور میل جول پر زور دیتے ہوئے فرقہ وارانہ منافرت کے خلاف کھل کر لکھا ہے۔ وہ محسوس کر رہے تھے کہ صاحبِ اقتدار لوگوں کی سازشوں کے تحت ہندو مسلم نفاق بڑھتا جا رہا ہے۔ انھوں نے اس اتحاد پر خاصا زور دیا۔ قومی یک جہتی کے موضوع پر ان کا اہم افسانہ "ماں کے دو بچے" ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے انسانی بے حسی اور درندگی کی عبرت آمیز تصویر دکھلا کر ذہن اور ضمیر کو جھنجھوڑا ہے۔ کلکتہ سے متعلق فساد کی تباہی کو غیر متعصبانہ طور پر اس اختصار کے ساتھ پیش کیا ہے کہ افسانے کی وحدتِ تاثر مجروح نہیں ہونے پائی۔ بغض و حسد کے جذبے کے خلاف لکھا ہوا یہ افسانہ اپنے اختتام پر انسانیت، محبت اور حب الوطنی کا درس دے جاتا ہے۔

مذکورہ مسائل کے علاوہ دیہی اور شہری زندگی کے پیچیدہ مسائل، جدید تعلیم، مغربی تہذیب، مشرقی روایات اور فطری جذبات پر دونوں ہی افسانہ نگاروں نے ڈھیر سارے افسانے قلم بند کیے ہیں۔ فنی نقطۂ نظر سے بھی اُن کے افسانے بے حد اہم ہیں۔ دونوں کا طرزِ بیان شگفتہ اور دل کش ہے۔ زبان میں سلاست اور روانی کے ساتھ محاورات اور تشبیہات کا برمحل استعمال ملتا ہے۔ وہ موقع محل کے لحاظ سے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ کردار نگاری کا بھی اچھا سلیقہ رکھتے ہیں۔ خصوصاً علی عباس حسینی کے طرزِ تحریر میں ایک نکھرا ہوا لطیف انداز ہے جو دل کش اور جذبات کو متاثر کرنے والا ہے اور پریم چند کے افسانے نظریاتی اعتبار سے غریبوں، بے کسوں اور پسماندہ طبقے کی حمایت کرتے نظر آتے ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند اور علی عباس حسینی نے سماجی مسائل، سیاسی توڑ کھسوٹ، روزمرہ زندگی کی صعوبتوں، ذلتوں، مکاریوں اور بے رحمیوں کو اپنے افسانوں میں بڑے بے باکانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے دور کی ترجمانی کرتے ہوئے ہماری تہذیب اور معاشرت کے مدّ و جزر کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔

پروفیسر آل احمد سرور

اُردو میں طنز و مزاح

طنز دراصل رومانیت کی ضد ہے۔ رومانیت تخیل کے سہارے، ہر ذرّے میں سورج، ہر عمارت میں تاج محل، ہر پہاڑی میں ہمالیہ دیکھتی ہے۔ طنز بھی اسی صلاحیت سے کام لے کر ہر چاند کا مانگے کا اجالا، ہر قصر کے روزن اور ہر دیوتا کے مٹی کے پاؤں دکھاتی ہے۔ طنز کی ابتدائی شکل ہجو ہے۔ طنز و مزاح میں گہرا تعلق ہے۔ طنز کا ایک مقصد ہوتا ہے۔ یہ زخم لگا کر اصلاح کرنا چاہتی ہے۔ مزاح صرف تضادات، عجائبات، قول و فعل کے فرق، ظاہر اور باطن میں بُعد کی طرف اشارہ کر کے ناگوار کو گوارا اور نشیب و فراز کو ہموار کرنا سکھاتا ہے۔ مزاح میں طنز کی لے ضروری نہیں مگر طنز میں ادبیت اور دلکشی مزاح کی چاشنی سے آتی ہے۔ ہجو اکثر تلوار کے بجائے گُرز سے کام لیتی ہے۔ طنز کی تلوار کے بجائے مزاح کا نشتر زیادہ لطیف ہے اور اس نشتر کی کھٹک، زندگی سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ اور ایک طور پر جینے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ ہجو شروع سے ملتی ہے اسے طنز خصوصاً اعلیٰ طنز بننے میں وقت لگتا ہے اور مزاح کی حس تو ایک چٹکی، ایک تہذیبی رچاؤ مانگتی ہے۔

ہجو میں مبالغے کی بہتات ہوتی ہے۔ طنز میں مبالغے کو پر لطف ہونا چاہیے۔ مزاح زیادہ تر ہجو طبیع سے کام لیتا ہے اور اس میں کی پاکنائے کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ہمارے ادبی سرمائے میں طنز و مزاح کے سرمائے کی اہمیت ظاہر ہے۔ انگریزی اور فرانسیسی ادب میں طنز اور مزاح دونوں کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ اُردو ادب نوعمر ہے اس لیے ان مغربی زبانوں کا تو مقابلہ نہیں کر سکتا مگر اس میں ہجو، طنز، ظرافت، لفظی شوخی اور مزاح

سبھی کے اچھے نمونے مل سکتے ہیں۔ چناں چہ انیسویں صدی سے ساری دنیا میں نثر کو بڑی ترقی ہوئی ہے اور یہ متمدن انسان کے بیشتر افکار و اقدار اور جذبات و خیالات کے اظہار کا آلہ بن گئی ہے۔ اس لیے آج شاعری میں طنز و مزاح کے مقابلے میں نثر میں طنز و مزاح کا سرمایہ زیادہ وقیع ہے۔ اُردو میں بھی یہی بات نظر آتی ہے۔

شاعری میں سودا ہمارے سب سے بڑے ہجو نگار ہیں۔ ان کے دور میں ہجو نگاری بہت مقبول تھی مگر سودا کی ہجوؤں میں شخصی کمزوریوں کا مذاق اڑانا ہی نہیں ہے۔ سماجی طنز بھی ہے۔ ان کے مخمس "شہر آشوب" اور "قصیدہ" "تضحیک روزگار" اور سیدی کو توال کے ہجو میں قہقہے اور بلند آہنگ شہنائی کے ساتھ ایک دردمند دل کے گداز کا بھی احساس ہوتا ہے۔ انشا کھلنڈرے ہیں وہ چٹکیوں اور لطیفوں کے بادشاہ نہیں ہیں۔ ان کے یہاں ایک رعنائی خیال کے ساتھ زبان سے کھیل بھی ملتا ہے۔ سودا کے یہاں بلند پایہ تشبیہات ہیں اور خیرہ کن تصویریں، انشا کے یہاں ایک چمک دمک ہے اور ایک ہلّڑ کے بیتر ہے۔ پھر نظیر کے یہاں ہمیں ایک نشاطِ زیست ملتا ہے اور میں نظیر کو علاوہ اور خصوصیات کے ایک مزاح نگار اس لیے بھی مانتا ہوں کہ وہ زندگی کے تضادات اور عجائبات کو ہاں کہتا ہے الذیر کرتا نہیں جو نماز پڑھتا ہے وہ بھی آدمی ہے اور جو نمازیوں کے جوتے چراتا ہے وہ بھی آدمی ہے۔ برسات میں جو گھر کے دروازے پر آکر کیچڑ میں پھسل جاتا ہے وہ بھی زندگی کے حادثات کا نقشہ دکھا کر ہمیں محظوظ کرتا ہے، لیکن مزاح کے اس سے زیادہ کے اعلیٰ درجے کے نمونے غالب کی شاعری میں ملتے ہیں جو ایسے اشعار کہہ سکتے ہیں:

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسدؔ
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

یا

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

یا یہ اشارہ:

کہاں مے خانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

غالب کی ظرافت کا بھرپور اظہار ان کی نثر میں ہوا ہے مگر ان کی شاعری بھی اپنی شوخی اور نکتہ سنجی کی وجہ سے مزاح کی دنیا میں اہمیت رکھتی ہے۔ اُردو شاعری میں طنز و مزاح کے لحاظ سے اکبر سب پر فوقیت لے گئے ہیں۔ اکبر کی عظمت کی دلیل یہ ہے کہ ان کے پیام سے اتفاق نہ کرتے ہوئے بھی ان کی شوخی، ظرافت، طنز و مزاح، ہجو ملیح کنائے سب کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اکبر کی طنز بھرپور بھی ہوتی ہے اور پُرلطف بھی۔ وہ اصطلاحیں بھی وضع کرتے ہیں۔ ان کا علم صنعتِ لفظی میں بھی قائل ہے۔ وہ با محاورے یا ذو معنی الفاظ یا قافیے کے صوتی حسن سے بھی بڑا کام لیتے ہیں۔ ان کے یہ اشعار:

رقیبوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں
کہ اکبرؔ نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

شیخ جی کے دونوں بیٹے باہنر پیدا ہوئے
ایک ہیں خفیہ پولس میں ایک پھانسی پا گئے

بوٹ ڈاسن نے بنایا میں نے ایک مضمون لکھا
ملک میں مضمون نہ پھیلا اور جوتا چل گیا

دخترِ رز نے اُٹھا رکھی ہے آفت سر پر
خیریت گذری کہ انگور کے بیٹا نہ ہوا

یوسف کو نہ سمجھے کہ حسیں بھی ہے جواں بھی
شاید نرے لیڈر تھے زلیخا کے میاں بھی

ان کی عظمت اور معنویت کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کافی ہیں۔

اکبر کے بعد ظریف لکھنوی کا نام لیا جا سکتا ہے مگر ان کے یہاں WIT یا لفظی ظرافت زیادہ ہے HUMOUR یا مزاح کم۔ اس سے زیادہ تو اقبال کے یہاں طنز و ظرافت ہے شیر خچر سے پوچھتا ہے تو کون ہے اور کس قبیلے سے ہے۔ خچر جواب دیتا ہے:

میرے ماموں کو نہیں پہچانتے شاید حضور
وہ صبا رفتار شاہی اصطبل کی آبرو

اقبالؔ کے بعد ظفر علی خاں کے یہاں بھی طنز و ظرافت کی چاشنی جا بجا مل جاتی ہے۔ مگر وقتی موضوعات یہاں زیادہ اہم ہیں۔ ہاں اقبالؔ کی پیروی کرتے ہوئے ظفر علی خاں کی طنز آج بھی پر لطف ہے:

گاندھی از گجرات بھاوے از دکن
ننگے پاؤں ننگے سر ننگے بدن

ان کے بعد ظرافت کے لحاظ سے شاعری میں سید محمد جعفری کا نام اہم ہے جو اوّل تو غالبؔ اور اقبالؔ کے اشعار کی پر لطف پیروڈی کرتے ہیں دوسرے اپنے تخیل کی مدد سے کلرک، تجریدی آرٹ اور بونے پر بڑے مزے کی نظمیں لکھتے ہیں۔ بے گھر لوگوں کے متعلق اُن کا یہ شعر:

چین و عرب ہمارا ہندوستاں ہمارا
رہنے کو گھر نہیں ہے سارا جہاں ہمارا

ان کے حسنِ تخیل کی لازوال علامت ہے۔

نثر کے سلسلے میں غالبؔ کے خطوط کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ غالبؔ اپنے پر ہنسنے کا سلیقہ جانتے ہیں اور موت پر بھی ہنس سکتے ہیں۔ مرنے سے دو دن پہلے علائی کو لکھا تھا:

"میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو، چند روز کے بعد ہمسایوں سے پوچھنا۔"

بیماری پر بھی اُن کی رگِ ظرافت پھڑک اٹھتی ہے "پھوڑوں کی کثرت سے جسم سرو چراغاں ہو گیا ہے۔" مزاح کی چاشنی طنز و مزاح میں بہر حال آ ہی جاتی ہے۔ غالبؔ نے جس طرح شہد کی مکھی پر مصری کی مکھی کی فوقیت ثابت کی ہے یا جنت کے ایک تصور میں ایک حور کے ملنے پر زندگی کے اجیرن ہو جانے کا ذکر کیا ہے اس میں مزاح کی بڑی لطیف چاشنی ہے۔ سرسیّد اپنے مخالفوں کے جواب میں جا بجا طنز سے کام لیا ہے مگر یہاں ان کے بجائے نذیر احمد کا ذکر زیادہ

ضروری ہے کیوں کہ نذیر احمد کی کڑھی ہوئی شخصیت میں طنز و مزاح کی وجہ سے بڑی دلآویزی پیدا ہو گئی تھی۔ نذیر احمد کا تخیل اور اُن کی زبان کی ساحری خصوصاً محاورے پر عبور ان کے ناولوں ہی میں نہیں ان کی سنجیدہ تصانیف میں بھی جھلک جاتا ہے۔ طنز و مزاح میں زیادہ تر نئے خیالات پر وار ہوتا ہے اور اودھ پنچ کی ظرافت یہی ہے۔ اس میں لفظی ظرافت کا زیادہ دخل ہے۔ مگر سرشار کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اپنی شوخی اور طنز کے سارے ہتھیار لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب پر ضرب لگانے میں صرف کر دیتے ہیں مگر اسلوب میں وہ اودھ پنچ کے دبستان کے ہی فرد ہیں۔ فسانۂ آزاد ہو یا سیر کہسار سرشار نے جس تہذیب اور معاشرت پر طنز کی ہے وہ اسی کے عاشق بھی ہیں۔ اس وابستگی کی وجہ سے ان کی طنز میں گہرائی اور دلآویزی ہے گو اس میں رطب و یابس زیادہ ہے۔ ہماری سرشار کے بس کی نہیں ان کے مزاحیہ کردار کارٹون ہو جاتے ہیں۔ خوجی سب سے دلآویز کارٹون ہے۔

بیسویں صدی میں جو مزاح نگار سامنے آئے ان میں سیّد محفوظ علی، فرحت اللہ بیگ، پطرس، رشید احمد صدیقی، فلک پیما، عبد المجید سالک، کنہیا لال کپور اور مشتاق احمد یوسفی میرے نزدیک زیادہ اہم ہیں۔ سیّد محفوظ علی سے لوگ زیادہ واقف نہیں مگر وہ "ہمدرد" میں مزاحیہ کالم لکھا کرتے تھے۔ ان کی علمیت اور زبان پر عبور کی وجہ سے اُن کی طنز پر لطف ہوتی ہے۔ فرحت اللہ بیگ اگر اور کچھ نہ لکھتے تو "نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ اُن کی زبانی" انھیں زندۂ جاوید کر دیتی۔ ان کے یہاں طنز سے زیادہ مزاح ہے۔ اس میں شخصیات پر آزادانہ نظر اور زبان اور محاورے پر عبور سے بڑا بانکپن آ گیا ہے۔ نذیر احمد اور وحید الدین سلیم کے خاکے بڑے جاندار ہیں۔ مگر میرے نزدیک اس دور میں سب سے بلند پایہ کارنامے پطرس اور رشید احمد صدیقی کے ہیں۔ دونوں کے یہاں طنز سے زیادہ مزاح کی اہمیت ہے۔ پطرس ہماری ادبی دنیا میں ایک معجزے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں زندگی کے تضادات سے لطف اٹھانے کا ملکہ فوراً ہمیں متوجہ کرتا ہے۔ "کتے" ہو یا "لاہور کا جغرافیہ" یا "سویرے کل جو میری آنکھ کھلی" یا "مرحوم کی یاد میں" ان سب میں آرٹ بن گیا ہے۔ رشید احمد صدیقی کے یہاں زیادہ ہمہ گیری ہے

اور ان کا سرمایہ پطرس سے زیادہ ہے۔ وہ قولِ محال سے خوب کام لیتے ہیں۔ سے بھی، اور مترادفات میں ہم صوت الفاظ سے بھی ان کے یہاں مقامی رنگ خصوصاً علی گڑھ کا ماحول ان کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔ ان کے یہاں ربط و تسلسل کی کمی شعوری طور پر ہے۔ چارپائی ہو یا شیطان کی آنت، مرشد یا پاسبان، اپنی یاد میں ہو یا کچھ کا کچھ۔ بہر کجا کرسیدیم کارواں پیداست ہو یا شیخ نیازی۔ رشید احمد صدیقی ہمیں اپنے تخیل، اپنی تشبیہات، اپنے فقروں، اشعار کے برمحل استعمال اور سب سے زیادہ اپنے قولِ محال کی وجہ سے اپنے ساتھ ضرور بہالے جاتے ہیں۔ وہ اُردو نثر کے اکبر تو ہیں ہی، مگر انصاف کی بات یہ ہے کہ اکبر سے کم بلند پایہ مزاح نگار نہیں۔ کنہیا لال کپور نے "غالب ترقی پسندوں کی محفل میں" لکھ کر شہرت حاصل کی۔ ان کے یہاں بھی مزاح کی لطیف چاندنی ہے۔ ایک طور پر وہ پطرس کے قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں اور مشتاق احمد یوسفی رشید احمد صدیقی کے قبیلے سے۔ یوسفی رشید احمد صدیقی کے جانشین ہی نہیں ہیں میرے نزدیک زرگزشت میں وہ نئی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں۔ اخباری کالموں کی وجہ سے ابنِ انشا کو بجا شہرت حاصل ہوئی، یہاں تک کہ ان کی شاعری کی خوبیوں کو نظر انداز بھی کیا گیا۔ ان کے سفرنامے "ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں" اور "چلتے ہو تو چین کو چلیے" مزاح کے اچھے نمونے ہیں۔ اُردو میں طنز کا سرمایہ اب خاصا وسیع ہے لیکن ابھی مزاح کی دنیا میں خوب سے خوب تر کی جستجو کی خاصی بڑی گنجائش ہے۔

پروفیسر نورالحسن نقوی

علی گڑھ تحریک

ہندوستانی مسلمانوں کی بربادی کا آغاز تو اسی وقت ہو گیا تھا جب مغل سلطنت کے آفتاب کو گہن لگنا شروع ہوا لیکن یہ بربادی مکمل اس وقت ہوئی جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت ناکام ہو گئی اور مسلمانوں کو موردِ الزام ٹھہرایا گیا۔ سرسید نے درست فرمایا کہ:

"کوئی آفت ایسی نہیں تھی جو اس زمانے میں ہوئی ہو اور یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے کی۔ کوئی بلا آسمان سے نہیں چلی جس نے زمین پر پہنچنے سے پہلے مسلمانوں کا گھر نہ ڈھونڈھا ہو۔ جو کتابیں اس ہنگامے کی بابت تصنیف ہوئیں ان میں بھی یہی کہا گیا کہ ہندوستان میں مفسد اور بدذات کوئی نہیں مگر مسلمان، مسلمان، مسلمان۔ کوئی کانٹوں والا درخت اس زمانے میں نہیں اُگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آتشیں بگولا نہیں اٹھا جو یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اٹھایا تھا۔"

جس قوم پر یہ الزامات ہوں اور جس کے بارے میں حکومت کا یہ رویہ ہو اس کا انجام تباہی بربادی کے سوا کیا ہو سکتا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے لاکھوں گھر اجڑ گئے۔ بے شمار لوگ مارے گئے، ہر طرف پھانسی کا بازار گرم ہو گیا۔ ہر گلی کوچہ تختۂ دار بن گیا۔ ہزاروں مسلمان سرکاری ملازمت سے برطرف کر دیے گئے۔ ان کی جائدادیں ضبط کرلی گئیں اور

انجام کار مسلمانوں کے گھر ماتم کدے بن گئے۔

اس وقت ایک دردمند دل رکھنے والا انسان ایسا تھا جو مسلمانوں پر ٹوٹ پڑنے والی اس قیامت کو بہت نزدیک سے دیکھ رہا تھا۔ بے گناہوں کو برباد ہوتے دیکھ کر اس کا دل تڑپ اٹھا مگر انھیں بربادی سے بچانے کی کوئی تدبیر کارگر ہوتی نظر نہ آتی تھی۔ اسے مایوسیوں نے آگھیر اور ترکِ وطن پر آمادہ ہوگیا لیکن دل میں قوم کا درد تھا۔ غیرت نے گوارا نہ کیا کہ اپنے بھائیوں کو مصیبت میں چھوڑ کر خود گوشۂ عافیت میں جا بیٹھے۔ اس نے ہجرت کا ارادہ ترک کر دیا اور "ایک مدت اسی غم میں بڑا سوچ بچار کیا کیجیے۔ جو خیالی تدبیریں کرتا تھا کوئی بن پڑتی معلوم نہ ہوتی تھیں۔ جتنی امیدیں باندھتا تھا سب ٹوٹ جاتی تھیں۔ آخر یہ سوچا کہ سوچنے سے کرنا بہتر ہے۔ کرو جو کچھ کر سکو۔ ہو یا نہ ہو۔ اسی بات پر دل ٹھہرا۔ ہمت نے ساتھ دیا اور صبر نے سہارا اور اپنی قوم کی بھلائی میں قدم لگایا۔" یہ مرد دانا و دلیر کون تھا؟ قوم کا محسن و مسیحا سرسید!

سرسید کے شب و روز اب اس کوشش میں صرف ہونے لگے کہ کسی طرح قوم کو اس آفت سے نجات ملے اور اس کا کھویا ہوا وقار بحال ہو۔ انھوں نے مسلمانوں کو بے قصور ثابت کرنے کے لیے کتابیں لکھیں۔ حکمرانوں کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھانے کو انھیں بنایا۔ مسلمانوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنے کے لیے مضامین لکھے، ان کے حوصلے بڑھانے کے لیے جا بجا تقریریں کیں اور قوم سے یہ انعام پایا کہ ان پر ظالمانہ حملے ہوئے۔ کفر کے فتوے لگے۔ غداری کی تہمت لگی۔ انھیں مسلمانوں کا دشمن، انگریزوں کا پٹھو اور عیسائیوں کا طرفدار بتایا گیا مگر انھوں نے ہمت نہ ہاری۔ ایک دفعہ انھوں نے اپنے بارے میں لکھا تھا:

"وہ قومی بھلائی کا پیاسا اپنی قوم کی بھلائی کی فکر کرتا ہے۔ دن رات اپنے دل کو جلاتا ہے۔ ہر وقت بھلائی کی تدبیریں سوچتا ہے۔ ان کی تلاش میں دور دراز کا سفر اختیار کرتا ہے۔ بیگانوں بیگانوں سے ملتا ہے۔ ہر ایک کی بول چال میں اپنا مطلب ڈھونڈتا ہے۔ مشکل کے وقت ایک بڑی

مایوسی سے مدد مانگتا ہے۔ جن کی بھلائی چاہتا ہے انھیں کو دشمن پاتا ہے۔ شہری وحشی بتاتے ہیں۔ دوست آشنا دیوانہ کہتے ہیں۔ عالم فاضل کفر کے فتووں کا ڈر دکھاتے ہیں۔ بھائی بند، عزیز اقارب سمجھاتے ہیں اور پھر یہ شعر پڑھ کر چپ ہو جاتے ہیں۔

وہ بھلا کس کی بات مانے ہیں
بھائی سرسید تو کچھ دوانے ہیں"

یہ دیوانگی آخر کار رنگ لائی۔ پتھر پسیجا، لوہا پگھلا اور یہ نکلا۔ سرسید کی پیہم کوشش سے مسلمانوں میں بیداری کے آثار پیدا ہوئے۔ نیند کے ماتے آنکھیں ملنے اور گہری نیند سونے والے کروٹیں بدلنے لگے۔ انھوں نے محنت و جفاکشی کا سبق سیکھا۔ ان میں اجتماعی قوت کا احساس بیدار ہوا۔ وہ دین کے ساتھ ساتھ دنیا کی اہمیت کو بھی سمجھنے لگے۔ وہ قوم جس کے جانبر ہونے کے آثار نظر نہ آتے تھے۔ سرسید کی کوشش سے اٹھ کھڑی ہوئی اور ترقی کے راستے پر گامزن ہوگئی۔ سرسید کی یہ کوشش سرسید تحریک کہلائی اور چوں کہ اس کا مرکز علی گڑھ تھا اس لیے علی گڑھ تحریک کے نام سے بھی یاد کی گئی۔ یہ دراصل ایک اصلاحی تحریک تھی۔ ہندوستانی مسلمانوں کی زندگی میں جو خرابیاں پیدا ہوگئی تھیں ان کو دور کرنا اس کا مقصد تھا۔ علی گڑھ تحریک کے پانچ مختلف پہلو تھے۔ تعلیم، سیاست، مذہب، ادب اور معاشرت۔ ذیل میں ان پانچوں پہلوؤں پر اختصار کے ساتھ روشنی ڈالی جا رہی ہے:

۱۔ تعلیم

سرسید کے نزدیک ہندوستانی مسلمانوں کی پسماندگی کا سبب تعلیم کی کمی تھی۔ اور تعلیم سے سرسید کی مراد تھی جدید تعلیم۔ وہ کہا کرتے تھے کہ تعلیم ہر مرض کی دوا ہے۔ یہ حاصل ہو تو سب کچھ حاصل ہو جاتا ہے۔ مسلمان اگر جدید تعلیم سے بہرہ ور ہو جائیں تو جن حقوق سے وہ محروم ہیں آپ سے آپ حاصل ہو جائیں گے۔ ایک تقریر میں انھوں نے کہا تھا:

"دوستو! یہ نہ کہنا کہ مجھ کو اس رنگریز کے مانند جس کو صرف اتوہ رنگنا آتا تھا، اتوہ رنگ ہی بھاتا ہے۔ مگر میں سچ کہتا ہوں کہ جو چیز تم کو اعلا درجے پر پہنچانے والی ہے وہ صرف ہائی ایجوکیشن ہے۔ جب تک ہماری قوم میں ایسے لوگ نہ پیدا ہوں گے ہم ذلیل رہیں گے اور اس عزت کو نہ پہنچیں گے جس کو پہنچنے کو ہمارا دل چاہتا ہے۔"

چناں چہ سرسید نے ساری زندگی اس کوشش میں بسر کردی کہ کسی طرح مسلمان تعلیم سے بہرہ مند ہو جائیں۔ انگریزوں کے نظام کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے انھوں نے انگلستان کا سفر بھی کیا۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ بنگال میں راجا رام موہن رائے کی کوشش سے جدید تعلیم کا شوق پیدا ہو چلا ہے۔ بنارس میں بھی ایک رئیس نرائن گوشال کے عطیے سے ایک انگریزی اسکول قائم ہو چکا تھا مگر مسلمانوں کے دل میں یہ بات گھر کر چکی تھی کہ جو انگریزی پڑھے گا وہ لامحالہ عیسائی ہو جائے گا۔ اس لیے سرسید کو طرح طرح کی مخالفتوں اور دشواریوں کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ پھر بھی انھوں نے ایک زبردست تعلیمی منصوبہ تیار کیا اور اللہ کا نام لے کر اس راستے پر قدم اٹھا دیا۔

علی گڑھ میں کالج کا قیام: محمڈن اینگلو اورینٹل کالج (مدرسۃ العلوم) کے نام سے علی گڑھ میں ایک کالج قائم کیا گیا جو ترقی کرتا رہا اور اب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے نام سے موجود ہے۔ اس کالج میں جدید مغربی علوم اور قدیم مشرقی علوم دونوں کے شعبے الگ الگ تھے۔ پہلا شعبہ تو ترقی کرتا رہا لیکن دوسرا اچھی طرح پھل پھول نہ سکا۔ سرسید کے فرزند جسٹس محمود کو شکایت تھی کہ اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔

مسلم ایجوکیشنل کانفرنس: علی گڑھ کالج دراصل اعلا تعلیم کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ سارے ہندوستان کے مسلمانوں کی تعلیمی ضرورت صرف ایک کالج سے کسی طرح پوری نہیں ہو سکتی تھی۔ اس لیے سرسید کا منصوبہ یہ تھا کہ ملک کے ہر شہر اور ہر قصبے میں ابتدائی تعلیم کا انتظام ہو اور اس کے لیے مدرسے قائم کیے جائیں۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے سرسید نے پہلے محمڈن ایجوکیشنل کانگریس کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا۔ پھر اس کا نام

بدل کر محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس اور آخر کار مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کر دیا۔

اس کانفرنس کے اجلاس ہر سال الگ الگ مقامات پر ہوتے تھے اور سرسید اسے کامیاب کرنے کے لیے خود بہت کوشش کرتے تھے۔ جہاں اجلاس ہونے والا ہوتا وہاں کئی دن پہلے خود پہنچ جاتے۔ اس علاقے کی تعلیمی حالات کا جائزہ لیتے اور رپورٹ تیار کرتے۔

یہ ادارہ نہایت اہم تھا اگر یہ ادارہ تندہی سے کام کرتا رہتا تو اس سے مسلمانوں کی تعلیمی پسماندگی کو دور کرنے میں بہت مدد ملتی لیکن افسوس ایسا نہیں ہو سکا۔

سائنٹفک سوسائٹی: سرسید جانتے تھے کہ مسلمان آسانی سے انگریزی تعلیم حاصل کرنے کے لیے تیار نہیں ہوں گے۔ اس لیے انھوں نے یہ پروگرام بنایا کہ دوسری زبانوں میں علم کے جو ذخیرے موجود ہیں انھیں اپنی زبان میں منتقل کر لیا جائے۔ چناں چہ محمڈن کالج اور مسلم ایجوکیشنل کانفرنس سے بھی پہلے انھوں نے سائنٹفک سوسائٹی قائم کی۔ اس وقت سرسید غازی پور میں تھے۔ سوسائٹی کا دفتر بھی وہیں قائم ہوا۔ بعد کو یہ علی گڑھ منتقل ہو گیا۔

سوسائٹی نے کچھ اہم کتابوں کے ترجمے کرا کے شائع کیے مگر یہ مفید کام جاری نہیں رہ سکا۔ دراصل سرسید کو احساس ہو گیا تھا کہ ترجموں سے کام چلنے والا نہیں۔ انگریزی زبان میں جو کتابیں موجود ہیں ان سے پورا فائدہ اسی صورت میں اٹھایا جا سکتا ہے کہ ہمارے نوجوان انگریزی زبان میں تعلیم حاصل کریں۔

ذریعۂ تعلیم: شروع میں سرسید کا خیال تھا کہ مادری زبان ہی کو ذریعۂ تعلیم ہونا چاہیے کیونکہ مادری زبان کے ذریعے ہر مضمون کو سمجھانا آسان ہے۔ دوسرے یہ کہ اپنی زبان میں کوئی علم حاصل کیا جائے تو طالب علم پر کم زور پڑتا ہے اور وہ کم وقت میں بہت کچھ سیکھ لیتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ جو علم اپنی زبان میں حاصل کیا جائے وہ پوری طرح ذہن نشین ہو جاتا ہے لیکن جلد ہی اپنی رائے کو تبدیل کرنے پر مجبور ہو گئے۔ انھوں نے مشرقی علوم کو بھی خیرباد کہہ دیا اور مادری زبان کو ذریعۂ تعلیم بنانے کا بھی خیال چھوڑ دیا۔

ہندوستانی مسلمانوں پر سرسید کا بہت بڑا احسان ہے کہ انھوں نے جدید تعلیم کی

اہمیت واضح کی۔ جدید تعلیم کے ادارے قائم کیے اور مسلمانوں کی پسماندگی کو دور کرنے کے لیے اپنی زندگی کا ایک ایک لمحہ وقف کر دیا۔

۲۔ سیاست

سر سید پر بڑا الزام یہ ہے کہ انھوں نے انگریزی حکومت کی حمایت کی اور کانگریس کی مخالفت کی۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ علی گڑھ تحریک اسی لیے وجود میں آئی کہ تحریکِ آزادی کی مخالفت کی جا سکے۔ لیکن یہ الزام درست نہیں۔ سر سید کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے اس زمانے کے حالات کا سمجھنا ضروری ہے جن کو اختصار کے ساتھ یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔

۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت: ہندوستان میں انگریزوں کے خلاف نفرت بہت شدید تھی۔ اندر اندر لاوا پکتا رہا۔ آخر کار ہندو مسلمانوں نے مل کر بغاوت کر دی لیکن ان کے پاس اسلحہ تھا، نہ تنظیم تھی اور نہ کوئی ایسا رہنما تھا جو انھیں صحیح راستہ دکھا سکے۔ اس لیے بغاوت ناکام ہو گئی۔

جب یہ بغاوت ہوئی تو سر سید انگریزی سرکار کے ملازم تھے۔ انھوں نے جان پر کھیل کر انگریزوں کا ساتھ دیا اور بیسیوں انگریزوں کی جانیں بچائیں۔ امن ہو جانے کے بعد انھوں نے ایک کتاب "اسبابِ بغاوتِ ہند" لکھی اور یہ ثابت کیا کہ بغاوت کے ذمہ دار ہندوستانی نہیں بلکہ انگریز ہیں کیوں کہ انھوں نے اپنی رعایا کی شکایت کو جاننے تک کی کوشش نہیں کی۔

کچھ ہی دنوں میں یہ بات کھل کر سامنے آ گئی کہ انگریز حاکم صرف مسلمانوں کو قصوروار سمجھتے ہیں۔ سر سید نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا کہ ہندو مسلمان دونوں آزادی کی اس تحریک میں شریک تھے لیکن سارا الزام مسلمانوں کے سر آیا۔ ہزاروں بے قصوروں کو سرِ عام پھانسی دی گئی۔ بے شمار مسلمانوں کی جائیدادیں ضبط ہو گئیں اور ان گنت مسلمان سرکاری ملازمتوں سے برطرف کر دیے گئے۔ سر سید نے رسالہ "لائل محمڈنز آف انڈیا" لکھ کر

یہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ مسلمان بھی انگریزوں کے اتنے ہی وفادار ہیں جتنے ہندو۔ سر سید کی خواہش یہ تھی کہ مسلمانوں پر جو مظالم ہو رہے ہیں انھیں کسی طرح روکا جائے اور حاکموں کے دل میں مسلمانوں سے انتقام لینے کی جو آگ بھڑک رہی ہے اسے ٹھنڈا کیا جائے۔

آل انڈیا کانگریس کا قیام: جس زمانے میں آل انڈیا کانگریس کمیٹی قائم ہوئی یہ وہی زمانہ تھا جب سر سید انگریزوں اور مسلمانوں کے درمیان کی خلیج کو ختم کرنا چاہ رہے تھے۔ دو سال تک وہ چپ رہے اور کانگریس کی سرگرمیوں کا گہری نظر سے جائزہ لیتے رہے۔ جب انھیں اندازہ ہو گیا کہ کانگریس حکومت سے تصادم کی پالیسی پر چل رہی ہے تو انھوں نے مسلمانوں کو کانگریس سے دور رہنے اور اپنی ساری توجہ تعلیم پر مرکوز کر دینے کا مشورہ دیا۔ وہ جانتے تھے کہ مسلمان شعلہ خو ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی طرح وہ آگے آگے ہو جائیں گے اور پھر سے انگریزوں کے عتاب کا نشانہ بنیں گے۔ سر سید کے سوچنے کا یہ انداز کم لوگوں کو پسند آیا لیکن پنڈت جواہر لال نہرو نے سراہا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ سر سید کی یہ خواہش کہ مسلمان سب کچھ بھول کر تعلیم کی طرف متوجہ ہو جائیں نہایت مناسب تھا کیوں کہ وہ اقتصادی اعتبار سے بھی اور تعلیم کے مقابلے میں بھی پسماندہ تھے اور ہندوؤں سے بہت پیچھے تھے۔

سر سید نے خود کہا ہے کہ میں آزادی کا دلدادہ ہوں اور جانتا ہوں کہ وہ دن ضرور آئے گا جب ہندوستانی خود اپنی تقدیر کے مالک ہوں گے اور اپنے لیے آپ قانون بنائیں گے لیکن ابھی وہ دن دور ہے۔ ابھی اس دن کے لیے تیاری ضروری ہے اور وہ تیاری ہے اپنے نوجوانوں کو جدید تعلیم سے آراستہ کرنا۔ سر سید کی یہ رائے درست تھی۔ مسلمان نوجوان تعلیم پانے کے بعد جوش و خروش کے ساتھ تحریکِ آزادی میں شریک ہوئے اور وہ مردِ مجاہد جس نے اس ملک کی سرزمین میں پہلی بار مکمل آزادی کا مطالبہ کیا وہ اسی درس گاہ یعنی محمڈن کالج کا فرزند حسرت موہانی تھا۔

۳۔ مذہب

علی گڑھ تحریک پر برابر بے دینی کی تہمت لگائی جاتی رہی حالاں کہ اس تحریک کے بانی سرسید خود ایک دین دار انسان تھے۔ یہ درست ہے کہ ان کے مذہبی نظریات اوروں سے مختلف تھے مگر یہ بھی درست ہے کہ وہ اپنے نظریات دوسروں پر تھوپنا نہیں چاہتے تھے۔ حد یہ ہے کہ محمڈن کالج کے شعبۂ دینیات میں انھوں نے دخل دینے سے ہمیشہ گریز کیا۔ ان کی خواہش تھی کہ یہ ذمّہ داری علمائے سہارنپور قبول فرمالیں مگر وہ کسی طرح کالج سے تعاون کو آمادہ نہ تھے۔

سرسید کے دوستوں کو بھی شکایت تھی کہ وہ دینی مسائل پر اظہارِ خیال کرتے ہیں جس سے کالج کو نقصان پہنچتا ہے۔ ایک بار مولوی نذیر احمد نے سخت لہجے میں سرسید سے سوال کیا کہ آپ کو تہذیب الاخلاق میں لکھنے کے لیے مذہب کے سوا اور کوئی مضمون نہیں سوجھتا۔ انھوں نے جواب میں لکھا کہ ہم بھی مذہبی معاملات میں دخل دینا نہیں چاہتے مگر کیا کریں جب ہم کسی کام کے کرنے کو کہتے ہیں تو جواب ملتا ہے کہ مذہباً گناہ ہے اور جب کسی کام کے کرنے کو منع کرتے ہیں تو کہا جاتا ہے کہ مذہب کی رو سے ثواب ہے مجبور ہو کر ہمیں یہ کہنا پڑتا ہے کہ جس چیز کو آپ نے مذہب سمجھ لیا ہے وہ مذہب ہے ہی نہیں۔

دوسری بات یہ کہ علی گڑھ تحریک کا زمانہ سائنس کا زمانہ تھا۔ اس وقت ہر چیز کو عقل کی کسوٹی پر پرکھا جاتا تھا اور جو چیز اس پر پوری نہ اترے اسے رد کر دیا جاتا تھا۔ اس لیے سرسید نے مذہب کو عقل کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش کی۔ ہم اسے مثال سے واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ دوزخ کوئی ایسی جگہ نہیں جہاں آگ دہک رہی ہو بلکہ جب انسان کوئی گناہ کرتا ہے تو آخر کار اس گناہ کے خیال سے اسے تکلیف ہوتی ہے۔ یہی دوزخ ہے۔ نیک کام کر کے انسان خوش ہوتا ہے۔ یہی دراصل جنّت ہے۔ گویا جنت اور دوزخ صرف استعارے ہیں۔ وہ معراج کو جسمانی نہیں مانتے صرف ایک خواب بتاتے ہیں۔ وحی کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ کوئی فرشتہ (جبریل) خدا کا پیغام لے کر

نہیں آتا تھا۔ بلکہ رسولِ اکرمؐ کے دل میں جو بات اللہ تعالیٰ کی طرف سے آجاتی تھی اسی کا نام وحی ہے۔ سرسید کے یہ تمام خیالات مسلمانوں کے عقائد کے خلاف ہیں۔ یہی بات ہے کہ سرسید کے مذہبی خیالات سے مسلمان اتفاق نہ کرسکے بلکہ سرسید کے ان خیالات کے سبب قوم ان کی تعلیمی مہم سے بھی بیزار ہوگئی۔

۴۔ ادب

اُردو ادب کے فروغ میں علی گڑھ تحریک کا کارنامہ نہایت عظیم الشان ہے۔ یہ اسی تحریک کا کارنامہ ہے کہ اُردو نثر جس کا وجود نہ ہونے کے برابر تھا اور اُردو شاعری جس کا بیشتر سرمایہ حسن و عشق کی داستان تک محدود تھا دیکھتے ہی دیکھتے اس نثر اور نظم دونوں نے ترقی کی بہت سی منزلیں طے کرلیں۔

اُردو نثر: سرسید نے درست فرمایا ہے کہ اُردو نثر میں لفاظی، عبارت آرائی، جھوٹ اور مبالغے کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔ شاعری کی حالت اس سے زیادہ خراب تھی۔ اُردو شاعری میں قصیدے اور غزل کے سوا اور کوئی چیز قابلِ ذکر نہ تھی۔ اُردو قصیدہ جھوٹی خوشامد سے پُر تھا۔ اور اُردو غزل عشقیہ مضامین سے باہر قدم نہ رکھتی تھی۔ سرسید نے اپنے مضامین اور تقاریر میں ان خرابیوں کی طرف بار بار اشارے کیے۔ مولانا حالیؔ نے مقدمۂ شعر و شاعری میں تفصیل کے ساتھ اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا۔ غرض علی گڑھ تحریک کی بدولت اُردو شعر و ادب کا تنقیدی نظر سے جائزہ لیا جانے لگا اور ایک عظیم انقلاب کے لیے راہ ہموار ہوگئی۔

سرسید خود نثر نگار تھے۔ انھوں نے عبارت آرائی اور مبالغے سے دامن بچاتے ہوئے خود مضمون لکھے۔ ادب، مذہب، سیاست، تعلیم، معاشرت، اقتصادیات تمام موضوعات پر قلم اٹھایا اور جدید اُردو نثر کی بنیاد ڈالی۔ انھوں نے خود بہت کچھ لکھا اور جو اہلِ علم ان کے زیرِ اثر تھے ان سے لکھوایا۔ جن اہلِ قلم کی سرسید نے تربیت کی تھی آگے چل کر انھوں نے نوجوان نثر نگاروں کی رہنمائی کی اور اُردو نثر کا کارواں تیزی سے چل نکلا۔ حالیؔ، شبلیؔ،

محسن الملک، وقار الملک اور مولوی چراغ علی نے تو سر سید کے قریب رہ کر فیض اٹھایا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے دور رہنے کے باوجود سر سید کی رہنمائی حاصل کی۔ مولوی نذیر احمد کے اصلاحی ناول علی گڑھ اور سر سید تحریک کا ہی نتیجہ ہیں۔ مولوی ذکاء اللہ کے بیٹے مولوی عنایت اللہ، مولوی عبدالحق، اور مولوی وحید الدین سلیم نے سر سید کے قدموں پر بیٹھ کر نثر لکھنی سیکھی۔

تہذیب الاخلاق: اپنے اصلاحی خیالات کو عام کرنے اور اپنے پروگرام کی اشاعت کے خیال سے سر سید نے ایک رسالہ تہذیب الاخلاق جاری کیا۔ انگلستان میں انھیں معلوم ہوا تھا کہ بہت پہلے جب وہاں بھی طرح طرح کی خرابیوں نے جڑ پکڑلی تھی تو اڈیسن اور اسٹیل نے اصلاح کے ارادے سے ایک رسالہ جاری کیا تھا جس کی پیشانی پر لکھا تھا "سوشل ریفارمر" اس کا ترجمہ ہوا "تہذیب الاخلاق" گویا سر سید نے اسی وقت تہیہ کرلیا تھا کہ ہندوستان واپس آکر وہ بھی ایک اصلاحی رسالہ نکالیں گے۔

جب رسالہ جاری ہوا تو سر سید کے انقلابی خیالات سے بہت سے لوگوں نے اختلاف کیا۔ ہوتا یہ تھا کہ سر سید نے کوئی مضمون لکھا۔ ان کے کسی مخالف نے فوراً اس کا جواب لکھا۔ پھر سر سید نے فی الفور اس جواب کا جواب لکھا۔ اس طرح بے تکلف اور قلم برداشتہ نثر لکھی جانے لگی۔ بناوٹی زبان سے اُردو نثر کا پیچھا چھوٹا۔ پڑھنے والوں کو قائل کرنے کے لیے مدلل نثر لکھنے کا رواج ہوا۔ اسی کو استدلالی نثر کہتے ہیں۔ اُردو میں جس کی شروعات کا سہرا سر سید اور علی گڑھ تحریک کے سر ہے۔ اس تحریک کے اثر سے ایک بناوٹی زبان علمی زبان بن گئی۔

اُردو شاعری: سر سید جانتے تھے کہ دنیا میں شاعری سے بڑے کام لیے گئے ہیں حالی نے تو 'مقدمہ شعر و شاعری' میں اس کی کئی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ سر سید کی خواہش تھی کہ اُردو شاعری مفید اور کار آمد ہو۔ سوئی ہوئی قوم کو بیدار کرنے میں مدد دے اور زندگی کو بہتر بنانے کا فریضہ ادا کرے۔ وہ کہا کرتے تھے "کاش کوئی شاعر ایسی نظم لکھتا جس سے سوئی ہوئی قوم جاگ اٹھتی" آخر حالی نے سر سید کی یہ فرمائش پوری کی۔ انھوں نے ایک

مسدس لکھی جس کا نام تھا 'مدوجزر اسلام' قوم کو ترقی کے لیے آمادہ کرنا اس نظم کا مقصد تھا۔ سر سید کہا کرتے تھے اللہ تعالیٰ قیامت کے دن سوال کرے گا کہ تو نے دنیا میں کیا کیا تو جواب دوں گا۔ حالی سے یہ نظم لکھوائی۔ بس اسی سے میری بخشش ہو جائے گی۔

آگے چل کر اقبال نے قوم کی بہتری کے لیے جو شاعری کی اسے سر سید کے خواب کی تعبیر کہنا چاہیے۔ مختصر یہ کہ سر سید اور علی گڑھ تحریک نے اُردو شعر و ادب کی دنیا میں ایک عظیم انقلاب برپا کردیا۔ اس تحریک کا یہ سب سے بڑا کارنامہ ہے۔

۵۔ اصلاح معاشرت

وہ زمانہ ہماری قوم کی پستی اور بدحالی کا زمانہ تھا۔ کوئی عیب ایسا نہ تھا جو ہماری قوم میں نہ پایا جاتا ہو۔ ان سماجی خرابیوں کی فہرست اتنی لمبی ہے کہ اس مضمون میں ان سب کا گننا ناممکن نہیں۔ بہرحال ان میں سے چند کا یہاں اختصار کے ساتھ ذکر کیا جاتا ہے۔

جہالت: سب سے بڑا عیب یہ تھا کہ جہالت مسلمانوں میں عام تھی۔ جو تعلیم سے محروم ہو وہ یہ سمجھ ہی نہیں سکتا کہ اچھا کیا ہے اور برا کیا ہے۔ سر سید کو یقین تھا کہ جہالت دور ہو جائے تو سارے عیب دور ہو جائیں گے۔ چناں چہ انھوں نے اسی پر زور دیا۔ علی گڑھ تحریک اسی لیے وجود میں آئی تھی کہ اس عیب کو دور کیا جائے۔

کاہلی: یہ بہت بڑا عیب ہے اور اس نے بڑے بڑے ملکوں اور بڑی بڑی قوموں کو برباد کیا ہے، جو ہاتھ پاؤں نہیں ہلاتے ان کا انجام تباہی ہوتا ہے۔ کاہلی صرف یہی نہیں کہ آدمی ہاتھ پاؤں سے کام نہ لے بلکہ اپنے مسائل پر غور نہ کرنا بھی کاہلی ہے۔ سر سید اور علی گڑھ تحریک نے قوم کو عمل اور جد و جہد کی طرف متوجہ کیا۔

طرزِ گفتگو: اچھے انسان کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ اچھے انداز سے گفتگو کرتا ہو۔ گالی گلوچ اور بدزبانی سے بچنے اور شائستہ مہذب طریقے سے گفتگو کرنے سے انسان کو عزت ملتی ہے۔

کھانے کے آداب: اسلام نے کھانے کے آداب پر بہت زور دیا ہے مگر ہم نے اس طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی۔ سرسید نے اس موضوع پر ایک رسالہ بھی لکھا۔ انھوں نے بتایا کہ سالن میں انگلیاں ڈالنا، پھر ان انگلیوں کو چاٹنا، کھانے کے بعد کھانس کھانس کر بلغم نکالنا، ہڈیاں چچوڑ کر دسترخوان پر رکھتے جانا ایسی عادتیں ہیں جن سے دیکھنے والوں کو گھن آتی ہے۔ سرسید کے بعد بھی علی گڑھ نے کھانے کے آداب پر بہت زور دیا۔

خوشامد، بحث و تکرار، ریاکاری، ظاہرداری، قومی نفاق، تعصب اور بُری رسموں کو ترک کرنے کا ہمیشہ سرسید نے مشورہ دیا۔ تہذیب الاخلاق نے اس سلسلے میں بہت بڑی خدمت انجام دی اور لوگوں کے دلوں میں ان عیبوں کو دور کرنے کی خواہش پیدا کر دی۔

غرض یہ کہ ہماری زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہیں جو سرسید اور علی گڑھ تحریک کے احسان سے گراں بار نہ ہو۔ اس تحریک نے بے عملوں کو جہد و عمل کا درس دیا، ماضی کے پرستاروں کو حال کی اہمیت سے آشنا کیا، تنگ نظروں کو وسعتِ نظر سکھلائی، بزرگوں کے کارناموں پر فخر کرنے والوں کو اپنی ذات میں خوبیاں پیدا کرنے پر آمادہ کیا۔ مشرق کے پجاریوں کو مغرب کے کارناموں سے آشنا کیا۔ دنیا کو بے حقیقت جاننے والوں کو دنیا میں نیکی کمانے اور آخرت کے لیے توشہ جمع کرنے کا راستہ دکھایا۔ اس عظیم الشان تحریک نے سوتوں کو جگایا اور مُردوں میں جان ڈال۔ مختصر یہ کہ سرسید اور علی گڑھ تحریک نے ہندوستانی مسلمانوں کو زندہ قوموں کی طرح زندگی گذارنے اور سربلند ہو کر جینے کا سلیقہ سکھایا۔

ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی

اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک

ادب کو کیسا ہونا چاہیے؟ ادیب کی کیا ذمہ داریاں ہیں؟ فن پارے کی قدر و قیمت کا معیار کیا ہے؟ یہ اور اس طرح کے دوسرے سوالات ہر زمانے میں کیے جاتے رہے ہیں اور ان کے جواب بھی دینے والوں نے دیے ہیں۔ ایسے ہی سوالات ۳۶-۱۹۳۵ء میں بعض ہندوستانی ادیبوں اور دانشوروں کے ذہنوں میں اٹھے اور انھوں نے معاصر فکری روشنی میں ان کے جواب ڈھونڈے اور اپنے ساتھیوں سے اس کی تصدیق چاہی۔ اس عمل نے جلد ہی ایک ملک گیر تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اسے ترقی پسند ادبی تحریک کہتے ہیں۔

آیئے دیکھیں، یہ تحریک کس طرح شروع ہوئی؟ حالات کیا تھے، پس منظر کیا تھا؟ فکری سرچشمے کیا تھے؟ نتائج کیا تھے اور ادب کے پارکھوں کی نگاہ میں اُن کی قیمت کیا ٹھہری؟

پس منظر کو سمجھنے کے لیے اس عالمی تحریک کا ذکر ضروری ہے جس نے دنیا کو محنت کشوں کی قوت اور فکر کی بعض نئی جہتوں سے متعارف کرایا۔

ایک مدت تک یہ خیال اہلِ مغرب کے ذہنوں پر حاوی رہا تھا کہ جس کے پاس پیسہ ہے، صنعت و حرفت پر جس کا قبضہ ہے، بہ الفاظ دیگر جو سرمایہ دار ہے، طاقت اور اہمیت اُسے حاصل ہے۔ اس کے مقابلے میں بندۂ مزدور کی بھلا کیا اوقات ـــــ مجبور و محکوم! لیکن بدلتے حالات کے ساتھ ساتھ خیالات و تصورات بدلے۔ انقلاب فرانس کے بعد یورپ بھی

فکری تبدیلیوں سے دوچار ہوا۔ مزدور کی اہمیت کا احساس جاگا۔ کارل مارکس نے صورتِ حال کا جائزہ لے کر اس دعوے پر اصرار کیا کہ سرمایہ و محنت کی کش مکش میں محنت کو فوقیت حاصل ہے۔ محنت کرنے والے (یعنی مزدور) کو پیداوار کی تقسیم کا بھی حق حاصل ہونا چاہیے۔ اور اشتراکی معاشرے کی تعمیر اس کا مقصدِ اولین!

اشتراکی معاشرہ کیوں اور کیسے؟ اس سوال پر مارکس اور اینگلز نے غور کیا اور اپنے خیالات کو فلسفے کی شکل دی۔ جس سے روس میں سرگرمِ عمل لینن اور پلاخنوف بطورِ خاص بہت متاثر ہوئے۔ ان ہی دنوں روس میں سوشل ڈیموکریٹ پارٹی کا قیام عمل میں آیا۔ پارٹی آگے چل کر منشویک اور بالشویک دو گروپوں میں بٹ گئی۔ اول الذکر کی قیادت پلاخنوف کے ہاتھ میں تھی اور ثانی الذکر لینن کے زیرِ اثر تھی۔ فروری، مارچ ۱۹۱۷ء میں روس میں سوشلسٹ پارٹی اور منشویک گروپ کی حکومت قائم ہوگئی۔ کچھ ہی عرصے بعد بالشویکوں نے اقتدار کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لے لی۔ مارچ ۱۹۱۹ء میں پارٹی کانگریس نے اس قبضے کی توثیق کردی۔ پارٹی کا نیا نام روسی کمیونسٹ پارٹی قرار پایا۔ اب اشتراکی نظریے کو قدم جمانے اور عمل کے سانچے میں ڈھلنے کے لیے ایک وسیع مملکت مل گئی۔ ضرورت محسوس کی گئی کہ ایک بہتر معاشرے کی تشکیل میں ادب بھی اپنا کردار ادا کرے۔ ادیب سامنے آئیں اور اپنی تحریروں کے توسط سے بتائیں کہ کس سے محبت اور اور کس سے نفرت کی جائے اور کس انداز سے کارزارِ حیات میں زندہ رہا جائے۔ اس مطالبے اور اندازِ فکر کی گونج ساری دنیا میں سنی گئی۔ جواباً اتفاق اور اختلاف کی صدا بھی گونجی۔

کیا واقعی شاعر اور افسانہ نگار کے لیے ظلم و جبر کی کھل کر مخالفت کرنا ضروری ہے؟ یا ان کا کام بس اتنا ہے کہ تخیل کی دنیا میں مگن رہیں؟ ہٹلر کے جور و ستم نے ۱۹۳۳ء میں بہت سے سنجیدہ ذہنوں کو ایک بار پھر اس سوال پر غور کرنے کے لیے مجبور کر دیا۔ وہ جانتے تھے کہ یہ وقت سعی و عمل کا ہے۔ فاشزم کے مقابل سینہ سپر ہوگئے۔ ان میں دانشور بھی تھے، شاعر اور ادیب بھی۔

لندن میں زیرِ تعلیم بعض ہندوستانی طلبا نے فاشزم کے بڑھتے ہوئے خطرات کو محسوس

کیا۔ اُدھر جرمنی میں کمیونسٹوں پر ڈھائے جانے والے مظالم کی رودادوں نے نہ صرف مضطرب کیا بلکہ یہ ذہن بھی دیا کہ: "صرف ایک طاقت اس جدید بربریت کا مقابلہ کرسکتی تھی اور وہ تھی کارخانوں کے مزدوروں کی منظم طاقت۔ اس جماعت کی طاقت جو اکٹھا ہو کر کام کرنے سے مسلسل طبقاتی جدوجہد کا تجربہ حاصل کر کے ایک ایسا انقلابی جماعتی شعور پیدا کرتی جا رہی تھی جو اسے سماج کے نیچے گھسیٹنے والی سرمایہ داری کو شکست دینے اور مستقبل کی معاشرت کی تعمیر کرنے کا بدرجۂ اتم اہل بناتی۔"

اِدھر خود ہندوستان میں سیاسی و قومی بیداری کی لہریں اپنی شناخت قائم کرچکی تھیں۔ اُردو ادب کو نئی راہوں سے آشنا کرانے کا سہرا سر سیّد، حالی اور آزاد کے سر بندھ چکا تھا۔ سماج کی اصلاح کا بیڑا ابھی اٹھانے والے اٹھا چکے تھے اور برطانوی تسلط سے آزادی کی لگن تو تھی ہی دلوں میں۔

ان حالات میں بعض تعلیم یافتہ نوجوانوں کا یہ سوچنا کوئی تعجب کی بات نہ تھی کہ سیاسی و سماجی سرگرمیوں میں ہندوستانی ادبا و شعرا بھی ہاتھ بٹائیں اور اس کی صورت یہ ہوسکتی تھی کہ وہ طے شدہ مقاصد کے تحت ادب تخلیق کریں۔ خیال نے عمل کا روپ دھارا تو لندن میں "ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں کی انجمن" قائم ہوگئی۔ بانی ممبران تھے، سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر۔ ایک منشور بھی تیار کیا گیا جس میں توجہ دلائی گئی تھی کہ ہندوستانی معاشرہ تبدیلیوں سے دوچار ہے:

"پرانے خیالات اور معتقدات کی جڑیں ہلتی جارہی ہیں اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں ہونے والے تغیرات کو الفاظ اور ہیئت کا لباس دیں اور ملک کو تعمیر و ترقی کے راستے پر لگانے میں ممد و معاون ہوں۔ ہندوستانی ادب قدیم تہذیب کی تباہی کے بعد زندگی کی حقیقتوں سے بھاگ کر رہبانیت اور بھگتی کی پناہ میں جا چھپا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ وہ بے روح اور بے اثر ہوگیا ہے ۔ ۔ ۔ اس انجمن کا مقصد یہ ہے کہ اپنے ادب اور دوسرے فنون

کو پجاریوں اور پنڈتوں اور دوسرے قدامت پرستوں کے اجارے سے نکال کر عوام سے قریب تر لایا جائے۔ انھیں زندگی اور واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے جس سے ہم اپنا مستقبل روشن کر سکیں۔ ہم ہندوستان کی تہذیبی روایات کا تحفظ کرتے ہوئے اپنے ملک کے انحطاطی پہلوؤں پر بڑی بے رحمی سے تبصرہ کریں گے۔ اور تخلیقی و تنقیدی انداز سے ان سبھی باتوں کی مصوری کریں گے جن سے ہم اپنی منزل تک پہنچ سکیں۔ ہمارا عقیدہ ہے کہ ہندوستان کے نئے ادب کو ہماری موجودہ زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا احترام کرنا چاہیے اور وہ ہے ہماری روٹی کا، ہماری بدحالی کا، ہماری سماجی پستی کا اور سیاسی غلامی کا سوال ۔ ۔ ۔ وہ سب کچھ جو ہمیں انتشار، نفاق اور اندھی تقلید کی طرف لے جاتا ہے قدامت پسندی ہے اور وہ سب کچھ جو ہم میں تنقیدی صلاحیت پیدا کرتا ہے، جو ہمیں اپنی عزیز روایات کو بھی عقل و ادراک کی کسوٹی پر پرکھنے کے لیے اکساتا ہے، جو ہمیں صحت مند بناتا ہے اور ہم میں اتحاد اور یک جہتی کی قوت پیدا کرتا ہے اسی کو ہم ترقی پسندی کہتے ہیں[1]۔"

یہ تجویز بھی تھی کہ ہندوستان کی دیگر زبانوں اور صوبوں کی ادیبوں کی انجمنیں قائم کی جائیں اور ان کے درمیان ربط و اتحاد پیدا کیا جائے، ایک مرکزی انجمن ہو اور ان سب کا لندن کی انجمن سے تعلق ہو۔ دوسری ایسی ادبی جماعتیں جن کے مقاصد ہمارے نظریات سے متصادم نہ ہوں ان سے رابطہ کیا جائے۔ ہندوستانی آزادی اور معاشرے کی ترقی کے لیے صحت مند ادب تخلیق کیا جائے۔ "ہندوستانی" کو قومی زبان کا درجہ دلانے اور اس کے لیے انڈو رومن رسمِ خط کو رائج کرنے کے لیے راہ ہموار کی جائے۔ آزادیِ فکر و خیال کی اہمیت پر زور دیا جائے۔ ادیبوں کے مفادات کا تحفظ کیا جائے۔ ضرورت مند عوامی ادیبوں کی کتابوں کی اشاعت میں مدد کی جائے۔

یہ اعلان نامہ ہندوستان میں رہنے والے بعض مغربی تعلیم یافتہ افراد کو بھیجا گیا تاکہ وہ

اوروں تک اسے پہنچائیں اور اُن کی رائے معلوم کریں۔ اسی سال سجاد ظہیر تعلیم مکمل کر کے وطن لوٹے اور انجمن کے منصوبے کو عملی شکل دینے کے لیے احباب سے مدد کے طالب ہوئے۔ الٰہ آباد یونیورسٹی میں انگریزی کے لیکچرر احمد علی کا گھر انجمن کا دفتر بنا۔ خط و کتابت یا بالمشافہ گفتگو کے ذریعے ادبا و شعرا کو ہم نوا بنانے کی کوشش شروع ہوئی۔ حیدرآباد میں سبطِ حسن اور بنگال میں ہیرن مکرجی سرگرمِ عمل ہوئے[2]۔

ان ہی دنوں ہندوستانی اکادمی الٰہ آباد کی طرف سے ڈاکٹر تارا چند نے اُردو ہندی کے ادیبوں کی ایک کانفرنس کی جس میں پریم چند، مولوی عبدالحق اور جوش ملیح آبادی بھی شریک ہوئے۔ انجمن کو متعارف کرانے کے لیے اس کے ذمہ داروں نے یہ ضروری سمجھا کہ ترقی پسند مصنفین کے اعلان نامے پر مختلف زبانوں کے ادیبوں، شاعروں، اور اہلِ علم حضرات سے دستخط کرا کے اسے شائع کیا جائے۔ چناں چہ مذکورہ بالا حضرات سے اس امر کی درخواست کی گئی۔ درخواست قبول ہوئی۔ انجمن کے اراکین کے لیے یہ بڑی حوصلہ افزا بات تھی۔

ہم نواؤں کا حلقہ وسیع ہوا تو اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ کے رفاہِ عام ہال میں اس خیال سے ایک کل ہند کانفرنس کا اہتمام کیا گیا کہ ملک کے مختلف خطوں اور زبانوں کے ہم خیال ادیب و شاعر ایک ساتھ بیٹھ کر عالمی سیاست کے پس منظر میں اپنے معاصر زبان اور ادب کے مسائل کا جائزہ لیں۔ مناسب اقدارِ حیات کے فروغ کے لیے خود کو تیار کریں، غور کریں کہ انجمن کا لائحہ عمل کیا ہو، کس طرح عوام سے اس کا رشتہ جوڑا جائے اور اسے ملک گیر تحریک کی شکل دی جائے۔

کانفرنس ہوئی، پریم چند نے خطبۂ صدارت پڑھا۔ حسرت موہانی اور کملا دیوی چٹو پادھیائے نے تقریریں کیں۔ سجاد ظہیر تنظیم کے سکریٹری بنائے گئے۔ پہلے سے تیار شدہ ایک دستورِ اساسی کو بھی منظوری دی گئی۔

موقع موقع سے ترقی پسند مصنفین کے جلسے اور کُل ہند کانفرنسیں ہوتی رہیں۔ ادب کے نمونے بھی سامنے آتے رہے۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری

اپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ وغیرہ افسانے لکھ رہے تھے۔ مجاز، جذبی، اختر انصاری، فراق، فیض، مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری، مجروح سلطان پوری، کیفی اعظمی، احمد ندیم قاسمی، اختر الایمان، سید مطلبی فریدآبادی، ساحر لدھیانوی، پرویز شاہدی وغیرہ شاعری کر رہے تھے۔ شروع میں میراجی اور ن۔ م۔ راشد بھی اس قافلے کے ساتھ تھے۔ ان شعرا میں سے بعض نے افسانے اور تنقید کے میدان میں بھی قدم رکھا۔ مثلاً اختر انصاری بہ یک وقت شاعر، ناقد، افسانہ نگار ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی افسانوی حیثیت بھی مسلم ہے۔ علی سردار جعفری، فراق اور فیض کی شاعری ہی نہیں ان کے تنقیدی مضامین نے بھی لوگوں کو متوجہ کیا۔ اس کے علاوہ سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، سید احتشام حسین، عزیز احمد، ممتاز حسین وغیرہ نے ناقد کی ذمہ داری قبول کی، ترقی پسند تصورِ ادب کی وضاحت کی اور اس نقطۂ نظر سے ماضی و حال کے ادبی سرمائے کا جائزہ لیا۔

ادھر نوجوان اور ناپختہ شعرا کی ایک بڑی تعداد بھی ابھر کر سامنے آئی جو ماضی کی ہر چیز پر خطِ تنسیخ کھینچنے اور فنی تقاضوں سے بے پروا ہو کر موضوع اور مقصد ہی کو سب کچھ سمجھ لینے کی غلطی کر بیٹھی۔ جعفر علی خاں اثر لکھنوی، رشید احمد صدیقی، کلیم الدین احمد وغیرہ نے اس روش کی سختی سے مخالفت کی۔ خود ترقی پسندوں کے رسالے "نیا ادب" کے اداریے میں تشویش ظاہر کی گئی کہ:

"ان نئے ادیبوں کی ذہنی بغاوت کی نوعیت بڑی حد تک تخریبی ہے۔ یہ لوگ پرانے سماج کے پیدا کیے ہوئے آرٹ، ادب اور اصولِ اخلاق کے طلسم کو آن واحد میں توڑ ڈالنے کے لیے بے تاب نظر آتے ہیں۔ ان کے سامنے کوئی پروگرام نہیں ہوتا لیکن انھوں نے یہ محسوس کر لیا ہے کہ پرانے سماج کی یہ تمام چیزیں اپنی موجودہ صورت میں ان کی انفرادیت کے پھیلاؤ اور ان کی فطری اپج کے اظہار میں سدِّ راہ ہوتی ہیں۔ انگارے، شعلے، چنگاری، آگ، شرارے، آتش پارے، انقلاب، انقلابی شرارے، طوفان، خون، باغی

اور اسی قسم کے آتشیں لفظوں کا استعمال بہت بڑھ گیا ہے۔ بعض لوگوں کا تو یہی تکیہ کلام ہو گیا ہے۔ بعض ترقی پسند مصنفین کی کتابوں کے نام بھی اسی قسم کے ہیں۔ بعض اخبار اور رسالے بھی اسی نام سے نکلنا شروع ہوئے ہیں۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ تمام کتابیں، رسالے اور اخبار اس پر خلوص بے چینی اور جستجو اور ناآسودگی کی پیداوار ہیں جو ہر غیرت مند اور حساس ہندوستانی کے دل میں لہریں لے رہی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں تعمیر سے زیادہ تخریب کا پہلو نمایاں ہے۔"

سجاد ظہیر، مجنوں گورکھپوری وغیرہ نے بھی زور زور سے انقلاب کا نعرہ لگانے والوں کو اعتدال کی راہ اختیار کرنے کا مشورہ دیا۔

یہ کام ایک اور سطح پر بھی ہو سکتا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں اس کی بہت سی شاخیں بن گئی تھیں جن کے زیرِ اہتمام پابندی سے نشستیں ہوتیں۔ کوئی صاحب اپنا افسانہ پڑھتے، کوئی مضمون اور کسی سے نظم سنانے کی فرمائش کی جاتی اور پھر ان پر بحثیں ہوتیں۔ یہ بحثیں انتہا پسندی کو حدِ اعتدال پر لانے کا ذریعہ بن سکتی تھیں، لیکن ایسا نہ ہو سکا زور اس پر ہوتا کہ فن پارہ ترقی پسند تصورات اور مقاصد کے حصول میں کہاں تک کامیاب ہے۔ ذرا ذرا سی بات پر سختی سے گرفت کی جاتی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کئی اہم ادیب تحریک سے کٹ گئے۔ بعض فکر کے نئے دھاروں میں شامل ہو گئے۔ بعضوں کو تنظیم نے معتوب قرار دیا۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد پہلے ہی انجمن سے الگ ہو چکے تھے۔ منٹو، قرۃ العین حیدر، خواجہ احمد عباس، اختر الایمان وغیرہ بھی ناپسندیدہ قرار دیے گئے۔ ان انتہا پسندانہ فیصلوں سے تحریک کو نقصان ہوا۔

۱۹۵۳ء تک پہنچتے پہنچتے تنظیم کا شیرازہ بکھرنے لگا اور ۱۹۵۶ء میں تو یہاں تک کہہ دیا گیا کہ تحریک اپنا کردار ادا کر چکی۔ لیکن اس خیال کے باوجود ترقی پسند تصورات کم و بیش اپنا کام کرتے رہے اور آج بھی کر رہے ہیں۔ ترقی پسند ادیب بھی ہیں اور

ادب بھی اگرچہ تحریک اس شکل میں موجود نہیں ہے۔

تحریکیں جنم لیتی ہیں، اپنی شناخت قائم کرتی ہیں اور اپنے اثرات چھوڑ کر رخصت ہو جاتی ہیں یا حسبِ ضرورت شکل بدل کر نئے حالات میں اپنے لیے جگہ بنا لیتی ہیں۔ اہم بات یہ نہیں کہ تحریک زندہ ہے یا مرگئی۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ کس حد تک کامیاب رہی۔ اس نے کیا رد کیا اور جو دیا اس کی اہمیت کیا ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک کو بھی اس کسوٹی پر پرکھنا مناسب ہوگا۔

اس سے انکار ممکن نہیں کہ ترقی پسند تحریک علی گڑھ تحریک کے بعد اُردو کی دوسری باقاعدہ اور اول الذکر سے کہیں زیادہ منظم تحریک تھی اور ایک لحاظ سے وقت کی اہم ضرورت بھی۔

علی گڑھ تحریک کے زیرِ اثر ادب پر مقصدیت کا جو غلبہ ہو گیا تھا اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے کا کام تو سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتحپوری وغیرہ کر چکے تھے لیکن خود ان حضرات کی تحریروں نے رومانیت کے رجحان کو حد سے زیادہ فروغ دے دیا تھا اور جس کے نتیجے میں ادب عورت، حسنِ فطرت، جمالیاتی کیف و سرور اور تخیل کے طلسم میں پھنس کر رہ گیا تھا۔ اس طلسم کو توڑنا ضروری تھا۔ ترقی پسند تحریک نے یہ فریضہ انجام دیا۔ اس نے یہ ذہن بھی دیا کہ ادب تفسیرِ حیات ہی نہیں تنقیدِ حیات بھی ہے۔ اُس نے بتایا کہ حُسن صرف حسین چہروں، مسکراتے ہوئے ہونٹوں، لمبی زلفوں، جسم کے دل آویز خطوط ہی میں نہیں ہے، کھیتوں میں کام کرنے والے جسموں سے بہتے ہوئے پسینے میں بھی ہے۔ اُس نے حُسن کے معیار کو بدلنے کی بات کی اور بدلا بھی۔

ترقی پسند مصنفین کی پہلی کل ہند کانفرنس میں ہی یہ بات واضح ہوگئی تھی کہ انجمن ادب کو افادیت اور مقصدیت کے ترازو پر تولنا چاہتی ہے۔ پریم چند نے افادی ادب کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت ان لفظوں میں کی تھی:

"میں اور چیزوں کی طرح آرٹ کو بھی افادیت کی میزان پر تولتا ہوں۔ بے شک آرٹ کا مقصد ذوقِ حُسن کی تقویت ہے اور وہ روحانی مسرت

کی کنجی ہے لیکن اس میں کوئی ذوقی، معنوی یا روحانی مسرت نہیں ہے جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ مسرت خود ایک افادی شے ہے اور ایک ہی چیز سے ہمیں افادیت کے اعتبار سے مسرت بھی ہے اور غم بھی۔ آسمان پر چھائی ہوئی شفق بے شک ایک خوشنما نظارہ ہے۔ کہیں اساڑھ میں اگر آسمان پر شفق چھا جائے تو وہ ہمارے لیے خوشی کا باعث نہیں ہو سکتی کیوں کہ وہ کال کی خبر دیتی ہے۔ اُس وقت تو ہم آسمان پر کالی گھٹائیں دیکھ کر ہی مسرور ہوتے ہیں ۔۔۔۔ آرٹسٹ اپنے آرٹ سے حُسن کی تخلیق کر کے اسباب اور حالات کو بالیدگی کے لیے سازگار بناتا ہے[۵]۔"

اور کانفرنس کے اعلان نامے میں ادیب کی سماجی ذمہ داریوں پر زور دیتے ہوئے کہا گیا تھا:

"ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں۔ اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں، ان کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے اندازِ تنقید کو رواج دیں جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے ۔۔۔۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں ۔۔۔ ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں۔ ہم ان تمام آثار کی مخالفت کریں گے جو ہمیں لاچاری، سستی اور توہم پرستی کی طرف لے جاتے ہیں[۶]۔"

ان خطوط پر چرکاروا[؟] آگے بڑھا اُس نے افسانہ، شاعری اور تنقید تینوں کو متاثر کیا۔ ترقی پسند تحریک سے قبل دو طرح کے افسانے ملتے ہیں۔ ایک پر پریم چند کی مثالیت اور اصلاح پسندی اور دوسرے پر یلدرم وغیرہ کی رومانیت اور تخیل پرستی حاوی ہے لیکن پریم چند کے

کے دورِ آخر کا افسانہ "کفن" انھیں خالص حقیقت نگاری کا درجہ بھی عطا کرتا ہے۔ یہ گھیسو اور مادھو نامی دو فرد کی کہانی نہیں ہے۔ سماجی استحصال اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بے حسی کی بھی کہانی ہے۔

اسی زمانے میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی کہانیوں کا مجموعہ "انگارے" شائع ہوا جس میں بعض سماجی مسائل اور معاملات پر بڑی بے باکی سے اظہارِ خیال کیا گیا تھا۔ بے باکیِ خیال کے یہ نمونے فنی اعتبار سے کمزور ہونے کے باوجود اُردو افسانے کو ایک نئی جہت سے آشنا کرا گئے۔ یہ بے باک منٹو، عصمت، عزیز احمد، غلام عباس وغیرہ کے ہاں ان کے فنی شعور کا حصہ بن کر نمودار ہوئی اور کفن میں پریم چند کی حقیقت نگاری کی روایت حیات اللہ انصاری، علی عباس حسینی، اپیندر ناتھ اشک، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ، شوکت صدیقی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی وغیرہ کے ہاتھوں آگے بڑھی۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر ایک اور رجحان پرورش پا رہا تھا اور وہ تھا سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ایک بہتر معاشرے کی تشکیل کے لیے قاری کو تیار کرنے کا رجحان۔ سماج کے گھنونے پن کو آئینہ دکھا کر خاموش ہو جانے کے بجائے اس پر تنقید کرنے کا رجحان۔ کرشن چندر، مہندر ناتھ وغیرہ اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔

کرشن چندر اپنے رومانی مزاج اور شاعرانہ اسلوب کے باوجود معاشی و سیاسی نظام کی خرابیوں اور طبقاتی ناہمواریوں پر نگاہ رکھتے ہیں۔ وہ "کالو بھنگی" کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ "مہالکشمی" کے پل کے دائیں بائیں لٹکتی ہوئی ساڑیاں انھیں قاری سے دریافت کرنے پر مجبور کرتی ہیں کہ آپ ظالم اور مظلوم میں سے کس کا ساتھ دینا ہے:

"اگر کبھی آپ کی گاڑی ادھر سے گزرے تو آپ ان میلی ساڑھیوں کو ضرور دیکھیے جو مہالکشمی کے پل کے بائیں طرف لٹک رہی ہیں اور پھر آپ اُن رنگا رنگ ریشمیں ساڑھیوں کو بھی دیکھیے جنھیں دھوبیوں نے اسی پل کے دائیں طرف سوکھنے کے لیے لٹکا رکھا ہے اور جو اُن گھروں سے آئی ہیں جہاں اونچی

اونچی چمنیوں والے کارخانوں کے مالک یا اونچی اونچی تنخواہوں کے پانے والے رہتے ہیں۔ آپ اس پل کے دائیں بائیں دونوں طرف دیکھیے اور پھر اپنے آپ سے پوچھیے کہ آپ کس طرف جانا چاہتے ہیں۔ دیکھیے! میں آپ سے اشتراکی بننے کے لیے نہیں کہہ رہا ہوں میں صرف یہ جاننا چاہتا ہوں کہ آپ مہالکشمی کے پل کے دائیں طرف ہے یا بائیں طرف؟"

دائیں اور بائیں کی یہ سمت ترقی پسند شاعری میں بھی در آئی۔ علی سردار جعفری اپنی مشہور نظم "ر وماں سے انقلاب تک" میں سماج میں باہم دست و گریباں ان دو قوتوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اک طرف اونچے اونچے محل ہیں / اک طرف جھونپڑے ہیں / اک طرف
گوشت کے اوپر چربی کے بورے دھرے ہیں / اک طرف سخت فولاد کے
سخت اعصاب ہیں / اک طرف ظلم اور جبر کی قوتیں ہیں / اک طرف عدل و انصاف
کا زور ہے / اک طرف ماؤ ہے، اک طرف چیانگ ہیں / اک طرف مارشل، اک
طرف ماؤ تاف / اک طرف کال فسطائیت، اک طرف انقلاب / ایک طرف
ایلیٹ / اک طرف گورکی / اک طرف خامشی / اک طرف شاعری۔

تحریک سے وابستہ شعرا نے سماجی صورتِ حال پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ اسے بدلنے کی ضرورت پر بھی اصرار کیا۔ انھوں نے یہ توقع ظاہر کی کہ ایک دن انقلاب آئے گا اور ظلم و جبر کا خاتمہ ہو جائے گا۔ اس لحاظ سے رجائیت ترقی پسند شاعری کی ایک خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے۔

انقلاب ساماں ہے / ہند کی فضا ساری / نزع کے بے عالم میں / یہ نظام
زرداری / وقت کے محل میں ہے / جشنِ نو کی تیاری / جشنِ عام جمہوری /
اقتدار مزدوری / فرقِ آتش و آہن / بے بسی و مجبوری / مفلسی و ناداری /
تیرگی کے بادل ہے / جگنوؤں کی بارش ہے / رقص میں شرارے ہیں / ہر طرف
اندھیرا ہے / اور اس اندھیرے میں ہر طرف شرارے ہیں / کوئی کہہ نہیں سکتا

کون سا شرارہ کب / بے قرار ہو جائے / شعلہ بار ہو جائے / انقلاب آ جائے /

علی سردار جعفری: پتھر کی دیوار

انقلاب کا یہ تصور ترقی پسند شاعری میں باغیانہ لب و لہجہ پیدا کرتا ہے جو شبیر حسن خاں جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتا ہے اور جس کے ڈانڈے بسا اوقات ہر چیز کو توڑ پھوڑ کر رکھ دینے، میں بم ڈالنے، مسل ڈالنے کی خواہش سے جا ملتے ہیں۔ بہ قول شخصے یہ انقلاب فکری نہیں، خونیں ہے۔

وقت ہے آؤ دو عالم کو دگرگوں کر دیں
قلب گیتی میں تباہی کے شرارے بھر دیں

مخدوم: موت کا گیت

مرے ہونٹوں پہ نغمے کانپتے ہیں دل کے تاروں کے
میں ہولی کھیلتا ہوں خون سے سرمایہ داروں کے

سردار جعفری: جوانی

لہجے کی اس وحشت انگیزی کی روک تھام تو جلد ہی کر لی گئی لیکن بلند آہنگی اور براہ راست انداز بیان کو روا رکھا گیا۔ معاشرے کو بدلنے کے لیے یہ ضروری سمجھا گیا کہ عوام کے سامنے صاف صاف لفظوں میں اپنا پیغام اپنا پروگرام پیش کیا جائے۔ انھیں تلقین کی جائے، تسکین دی جائے، ترغیب دی جائے۔ اس انداز فکر کی وجہ سے ترقی پسند شاعری کے ایک بڑے حصے پر خطیبانہ شاعری کا لیبل لگ گیا۔ لیکن اس کے برعکس ایک دوسرا رجحان بھی ترقی پسند شاعری میں موجود ہے اور وہ ہے خطابت سے دامن بچا کر نرم اور مدھم لہجے میں قدرے رمزیت کو راہ دیتے ہوئے اپنی بات کہنے کا رجحان۔ اختر الایمان، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی وغیرہ کے کلام کے بڑے حصے کو اس ذیل میں رکھ سکتے ہیں اور فیض کی شاعری تو ہے ہی غنائیت اور رمزیت سے بھرپور شاعری۔ براہ راست انداز بیان سے اجتناب کی یہ منفرد مثال ہے۔ انھیں بھی انقلاب کا انتظار ہے۔ لیکن یہ انقلاب محبوب کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ وہ بھی آزادی کی، زنداں کی، دار و رسن کی، پرورش لوح و قلم کی، ظلم و جبر کی، سماجی

ناہمواریوں کی باتیں کرتے ہیں مگر اس طرح کہ لہجے کی لطافت مجروح نہیں ہوتی۔

ترقی پسند شاعری کا دائرہ موضوعات کے لحاظ سے خاصا وسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔ جنگ، امن، سیاسی جبر، سماجی ناانصافیاں، معاشی مسائل، قحط، طوائف، ملکی و بین الاقوامی سیاست، حادثات و واقعات وغیرہ اس کے دامن میں سمٹ آئے ہیں۔ البتہ معاملاتِ حسن و عشق کی گنجائش بہت کم کم پائی ہے۔ اکثر شعرا نے فیض کی طرح محبوب سے معذرت کر لی۔

مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

مجاز نے تو آنچل کو پرچم بنانے کا مشورہ دیا:

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

یہ بات بھی خاصی دلچسپ ہے کہ شروع میں ترقی پسند شعرا نے غزل کو اس کی رمزیت، ایمائیت اور صنفی پابندیوں کی وجہ سے ناقابل التفات جانا اور جاگیردارانہ عہد کی یادگار کہہ کر اسے رد بھی کیا لیکن جلد ہی اس غلط فہمی کا مداوا ہو گیا۔ مجروح، مخدوم، جذبی اور فیض کی غزلوں نے ثابت کر دیا کہ اس صنف میں ہر طرح کی شاعری کی جا سکتی ہے ترقی پسند شاعری بھی۔

ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

مجروح

وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں

(جذبی)

ہر صدا پہ لگے ہیں کان یہاں
دل سنبھالے رہو زبان کی طرح

ترقی پسند تحریک کو یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ اس نے اُردو تنقید کو فکر کی ایک نئی جہت سے آزاد کرایا۔ مادّہ اور شعور کی بحث حالؔی کے مقدمۂ شعر و شاعری میں جگہ پا چکی تھی ترقی پسندوں نے اس بحث کو آگے بڑھایا۔ ان کے طرزِ فکر سے اتفاق یا اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن ماننا پڑے گا کہ کچھ ٹھوس بنیادیں ہیں۔ اصول اور ضوابط ہیں جن پر ادب کو پرکھ کر فیصلے دیے گئے۔ یہ فیصلے بسا اوقات ادّعائی تھے، انتہا پسندانہ بھی مگر ان فیصلوں نے ذہنوں کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور بھی کیا۔

تحریک کی خامیوں سے قطع نظر اس کی مجموعی خدمات پر نظر ڈالیں تو پروفیسر آل احمد سرور کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ:

"ترقی پسند ادب نے جس طرح انسان کو زندگی اور ادب کے اسٹیج پر مرکزی جگہ دی ہے، جس طرح عام آدمیوں نے ہیرو کے صفات دیکھے اور دکھائے ہیں، جس طرح طبقاتی اور سماجی خلیجوں کو کم کیا ہے، جس طرح اصلاح، بغاوت اور انقلاب کے لیے ولولہ پیدا کیا ہے، جس طرح ماضی پرستی کے بجائے ماضی کو عقل کی عینک سے دیکھنا سکھایا ہے، جس طرح ہیرو پرستی کم کی ہے، جس طرح ادب کی زبان کو سائنس اور دوسرے علوم کی غذا سے تقویت پہنچائی ہے، جس طرح لوگوں میں اپنی پرانی مصیبت پر قناعت کرنے کے بجائے ایک نئی مسرّت کو لبیک کہنے کا جذبہ بیدار کیا ہے، جس طرح زبان کو چند مخصوص لوگوں کا کھلونا بنانے کے بجائے سب کے دل کا آئینہ بنایا ہے، جس طرح اس نے سُلانے یا رولانے کے بجائے جگانے کا اور بادہ و ساغر کے بجائے تلوار کا کام لیا ہے، جس طرح تنقیدی شعور کو اُبھارا ہے اور تخلیقی جوہر کی ترتیب و تہذیب کا کام اپنے ذمّے لیا ہے

اس سے اس کی کامیابی اور بڑائی ظاہر ہوتی ہے۔ ادب کی دنیا میں نئی راہوں، تجربوں اور دریافتوں کی بڑی اہمیت ہے۔ نئے راستوں میں لوگ بھٹکتے بھی ہیں لیکن انھیں لغزشوں سے راستے کی آبرو قائم ہے۔"

حواشی:

۱۔ سجاد ظہیر: یادیں، مطبوعہ، نیا ادب، لکھنؤ، جنوری، فروری ۱۹۴۱ء۔
۲۔ رسالہ ہنس، اکتوبر ۱۹۳۵ء۔ بحوالہ خلیل الرحمٰن اعظمی: اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، علی گڑھ، ۱۹۸۴ء۔
۳۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: سجاد ظہیر: روشنائی، دلی، ۱۹۵۹ء۔
۴۔ اداریہ: نیا ادب، لکھنؤ، ۱۹۳۹ء۔
۵۔ پریم چند: خطبۂ صدارت، پہلی کل ہند کانفرنس انجمن ترقی پسند مصنفین، لکھنؤ، اپریل ۱۹۳۶ء۔
۶۔ اعلان نامہ، کل ہند کانفرنس انجمن ترقی پسند مصنفین، لکھنؤ، اپریل ۱۹۳۶ء، مشمولہ: گفتگو، ترقی پسند ادب نمبر، مارچ ۱۹۸۰ء۔
۷۔ کرشن چندر: مہالکشمی کا پل، مشمولہ: اُردو کے تیرہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز، علی گڑھ۔

ڈاکٹر وزیر آغا

جدیدیت۔ ایک تحریک

پچھلے دنوں اردو کے ایک معمر نقاد نے جدیدیت کے بارے میں یہ انکشاف کیا کہ جدیدیت محض ایک میلان بلکہ میلانات کا مجموعہ ہے۔ اسے تحریک کا نام نہیں دیا جاسکتا اس لئے بھی کہ جدیدیت کے سامنے کوئی واضح نصب العین نہیں ہے اور نصب العین کے بغیر کوئی بھی میلان تحریک کے مقام بلند پر فائز نہیں ہو سکتا۔ میری رائے میں اس بزرگ نقاد کے یہ ارشادات نہ صرف جذباتی نوعیت کے ہیں۔ بلکہ ایک خاص انداز میں سوچ بچار کرنے کا نتیجہ ہیں۔ ویسے بھی انھوں نے شاید جدیدیت کا اس کے پورے سیاق وسباق کے ساتھ مطالعہ نہیں کیا بلکہ اُسے محض ترقی پسند تحریک کے لئے ایک خطرہ سمجھ کر اس سے ناراض ہو سکتے ہیں۔ اس کی اطلاع کے لئے عرض ہے کہ کسی سیاسی یا نیم سیاسی تحریک کے لئے نصب العین، مینی فسٹو اور پارٹی لائن شاید ضروری ہو لیکن ایک خالص ادبی تحریک ایسی قسم کی باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس پر نہ تو کسی خاص رنگ کا لیبل لگایا جاسکتا ہے اور نہ اسے کلاس روم میں ریاضی کے سوال کی طرح حل کرنا ہی ممکن ہے۔ ادبی تحریک تو ایک احساسی تجربے کا نام ہے لہذا جب تک اسے احساس کی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ نہ لیا جائے ایک عام ناظر کو اس میں تضادات اور گورکھ دھندے نظر آتے ہی رہیں گے۔

ایک سیاسی یا نیم سیاسی تحریک زیادہ سے زیادہ فرد کی زندگی کے سماجی رخ کو برانگیختہ کرتی ہے جب کہ ادبی تحریک اس کی ساری شخصیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے

زندگی محض مادی وسائل کے حصول کا نام نہیں۔ اس کا منشا روح کا نکھار، تہذیبی رفعت اور تخلیقی سطح پر زندہ رہنا بھی ہے۔ گویا ایک ادبی تحریک فرد کی ساری شخصیت کو متاثر کرتی ہے جب کہ سیاسی یا نیم سیاسی تحریک اس کی شخصیت کے صرف ایک رخ کو۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو ترقی پسند تحریک اپنی افادیت کے باوصف ایک نیم سیاسی تحریک ہے اور جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک، بلکہ جیسا کہ میں آگے چل کر عرض کروں گا۔ جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک ہی سے ترقی پسندی کی شاخ پھوٹی اور پھر غذا کی کمی کے باعث مرجھا کر رہ گئی۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات ورسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے۔ جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے اُفق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضا مند ہوتا ہے اور اس کے لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آجاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ۔ تاریخ انسانی میں یہ نہایت نازک اور کرب ناک دور ہے جسے فن کے تخلیقی عمل ہی سے عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور علم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لئے تخلیقی اپچ اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ اس طور کہ انسان کو ایک نیا وژن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت ودیعت ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آکر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے کسی بھی دور میں فن کاروں کی یہ اجتماعی کاوش جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے ملو ہوتی ہے، جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اور ذہنی پھیلاؤ میں جس قدر بُعد ہو گا جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہو گی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔

جدیدیت پر جو اعتراضات عام طور سے کیے جاتے ہیں۔ اُن میں مقبول ترین یہ ہے کہ جدیدیت فرد کی تنہائی اور خواہشِ مرگ کو نمایاں کرتی اور "وابستگی" کے رُجحان کی نفی کرتے ہوئے فکری آزادی پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جدیدیت میں اس قدر پھیلاؤ اور لچک ہے کہ یہ کسی نظریاتی مینی فیسٹو تک کو خاطر میں نہیں لاتی۔ نیز منزل کوشی کے میلان سے بھی یہ قطعاً ناآشنا ہے۔ یہ اعتراض ایک ایسے ذہن کی پیداوار ہے جس نے فکری آزادی کے حصول کے بجائے تابع مہمل رہنے کی آرزو کو ہمیشہ اہمیت دی۔ فکری آزادی کا سفر نہایت کٹھن اور مصائب سے پُر ہے اور چونکہ یہ سفر کسی بنی بنائی اور پامال شاہ راہ پہ طے نہیں ہوتا اس لئے اس کے علمبرداروں کو تجربے کے کرب سے بہر صورت گزرنا پڑتا ہے۔ دوسری طرف وہ ذہن جو بھیڑ چال کو اس لئے قبول کرتا ہے تاکہ اس کے واسطے سے اسے گلہ بان کا سایۂ عاطفت اور باڑے کا سایۂ عافیت بہ آسانی حاصل ہو سکے، کسی ایسے اقدام کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا جو اس کی مفاد پرست طبیعت کے منافی ہو۔ چنانچہ وہ ہمیشہ مینی فیسٹو، مقصدیت اور پارٹی لائن کی بات کرتا ہے اور منزل کوشی پر زور دیتا ہے تاکہ اس کی شخصیت برقرار اور مستقبل محفوظ رہے۔ یہ بات بجائے خود بری نہیں اور ایک خاص دور میں سماجی اعتبار سے شدید کارآمد بھی ہے۔ لیکن اگر ادب کی تخلیق کو اس "مقدس مقصد" کے تابع کر دیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جب یہ دور ختم ہوگا تو اس کے ساتھ ہی وہ ادب بھی زیرِ زمین چلا جائے گا جو اس دور کو لانے کے لئے ایک حربے کے طور پر استعمال ہوا تھا۔ جدیدیت اور ترقی پسندی میں یہی فرق ہے کہ جدیدیت اپنے دور سے منسلک ہونے کے باوجود زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماورا ہے جب کہ ترقی پسندی زمان و مکان سے اوپر اُٹھنے کی باتیں کرنے کے باوجود زمانی طور پہ مقید اور مکانی طور پہ منسلک اور وابستہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب جدیدیت سے روحانی کشف کی صفت، ماورائیت کا رجحان اور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے تو باقی جو کچھ بچے گا آپ اسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ "باقی جو کچھ بچے گا" کی اہمیت صفر کے برابر ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس میں سماجی شعور، طبقاتی استحصال کا احساس، ایک بہتر اور خوب تر مادی زندگی کا خواب ـــ یہ سب کچھ موجود ہے اور تاریخ کے ایک محدود دور میں ان چیزوں کی

افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ میرا موقف فقط یہ ہے کہ جدیدیت ایک وسیع اور کشادہ تحریک ہے جس میں سماجی شعور کے علاوہ روحانی ارتقا، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے جب کہ ترقی پسند تحریک نے اس بڑی تحریک کے محض ایک مفید مطلب پہلو کو "کل" سے کاٹ کر الگ کیا ہے اور اسے ایک سیاسی مقصد کے حصول کے لئے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن چونکہ ادبی مسلک، نظریاتی وابستگی کے تصور سے ملوث ہونا پسند نہیں کرتا اس لئے یہ تحریک اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی۔

اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی مگر اس سلسلے میں بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کا آغاز "انگارے" کی اشاعت اور پریم چند کے خطبے سے ہوا اور اس لیے جتنے جدید رجحانات بعد ازاں سامنے آئے وہ سب ترقی پسند تحریک ہی کی دین ہے۔ یہ خیال کچھ ایسا صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ "انگارے" کی اشاعت سے قبل ہی جدید رجحانات اُردو ادب میں داخل ہو چکے تھے۔ اُن کی ابتدا تو اسی وقت ہو گئی تھی جب مولانا حالی نے "پیرویِ مغربی" کا اعلان کر کے ادب کو ایک محدود ماحول سے باہر جھانکنے کی ترغیب دی تھی۔ مگر جب حالی کے بعد اقبال نے واقعتاً باہر جھانک کر دیکھا اور شعری تخلیق میں اپنی ذات کی اس کشادگی کو بروئے کار لائے جو مغربی اور مشرقی علوم کے مطالعے سے انھیں حاصل ہوئی تھیں تو اردو ادب میں جدیدیت کے لیے راہیں ہموار ہونا شروع ہو گئیں، دراصل اقبال کے ہاں جدیدیت کا سارا مواد موجود تھا۔ اقبال کی ان انگریزی تقاریر کو پڑھیں جو انھوں نے ۱۹۳۰ کے لگ بھگ کیں تو حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے کس طرح مغربی علوم کے جدید ترین نظریات پر نہ صرف عبور حاصل کر لیا تھا بلکہ انھیں پورے اعتماد سے بیان کرنے پر بھی قادر تھے۔

اقبال کا اسلوب ایک انوکھا تجربہ ہے جو نہ تو اقبال سے قبل ہی موجود تھا اور نہ اُن کے بعد ہی جس کی تقلید ہو سکی مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں میراجی، راشد، تصدق حسین خالد اور ان سے پہلے عظمت اللہ خاں اور یلدرم نے ایک نئے ذہنی رویے اور ایک تازہ

جدیدیت پر جو اعتراضات عام طور سے کیے جاتے ہیں۔ اُن میں مقبول ترین یہ ہے کہ جدیدیت فرد کی تنہائی اور خواہش مرگ کو نمایاں کرتی اور "وابستگی" کے رُجحان کی نفی کرتے ہوئے فکر کی آزادی پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جدیدیت میں اس قدر پھیلاؤ اور لچک ہے کہ یہ کسی نظریاتی مینی فیسٹو تک کو خاطر میں نہیں لاتی نیز منزل کوشی کے میلان سے بھی یہ قطعاً نا آشنا ہے۔ یہ اعتراض ایک ایسے ذہن کی پیداوار ہے جس نے فکری آزادی کے حصول کے بجائے تابع مہمل رہنے کی آرزو کو ہمیشہ اہمیت دی۔ فکری آزادی کا سفر نہایت کٹھن اور مصائب سے پُر ہے اور چونکہ یہ سفر کسی بنی بنائی اور پامال شاہ راہ پر طے نہیں ہوتا اس لیے اس کے علمبرداروں کو تجربے کے کرب سے بہر صورت گزرنا پڑتا ہے۔ دوسری طرف وہ ذہن جو بھیڑ چال کو اس لیے قبول کرتا ہے تاکہ اس کے واسطے سے اسے گلہ بان کا سایۂ عاطفت اور باڑے کا سایۂ عافیت بہ آسانی حاصل ہو سکے، کسی ایسے اقدام کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا جو اس کی مفاد پرست طبیعت کے منافی ہو۔ چنانچہ وہ ہمیشہ مینی فیسٹو، مقصدیت اور پارٹی لائن کی بات کرتا ہے اور منزل کوشی پر زور دیتا ہے تاکہ اس کی شخصیت برقرار اور مستقبل محفوظ رہے۔ یہ بات بجائے خود بری نہیں اور ایک خاص دور میں سماجی اعتبار سے شدید کارآمد بھی ہے۔ لیکن اگر ادب کی تخلیق کو اس "مقدس مقصد" کے تابع کر دیا جائے تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جب یہ دور ختم ہوگا تو اس کے ساتھ ہی وہ ادب بھی زیر زمین چلا جائے گا جو اس دور کو لانے کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال ہوا تھا۔ جدیدیت اور ترقی پسندی میں یہی فرق ہے کہ جدیدیت اپنے دور سے منسلک ہونے کے باوجود زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماورا ہے جب کہ ترقی پسندی زمان و مکان سے اوپر اُٹھنے کی باتیں کرنے کے باوجود زمانی طور پر مقید اور مکانی طور پر منسلک اور وابستہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب جدیدیت سے روحانی کشف کی صفت، ماورائیت کا رجحان اور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے تو باقی جو کچھ بچے گا آپ اسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ "باقی جو کچھ بچے گا" کی اہمیت صفر کے برابر ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس میں سماجی شعور، طبقاتی استحصال کا احساس، ایک بہتر اور خوب تر مادی زندگی کا خواب — یہ سب کچھ موجود ہے اور تاریخ کے ایک محدود دور میں ان چیزوں کی

افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ میرا موقف فقط یہ ہے کہ جدیدیت ایک وسیع اور کشادہ تحریک ہے جس میں سماجی شعور کے علاوہ روحانی ارتقا، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے جب کہ ترقی پسند تحریک نے اس بڑی تحریک کے محض ایک مفید مطلب پہلو کو "کل" سے کاٹ کر الگ کیا ہے اور اسے ایک سیاسی مقصد کے حصول کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن چونکہ ادبی مسلک، نظریاتی وابستگی کے تصور سے ملوث ہونا پسند نہیں کرتا اس لیے یہ تحریک اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی۔

اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی مگر اس سلسلے میں بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کا آغاز "انگارے" کی اشاعت اور پریم چند کے خطبے سے ہوا اور اس لیے جتنے جدید رجحانات بعد ازاں سامنے آئے وہ سب ترقی پسند تحریک ہی کی دین ہے۔ یہ خیال کچھ ایسا صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ "انگارے" کی اشاعت سے قبل ہی جدید رجحانات اُردو ادب میں داخل ہو چکے تھے۔ اُن کی ابتدا تو اسی وقت ہو گئی تھی جب مولانا حالی نے "پیروی مغربی" کا اعلان کر کے ادبا کو ایک محدود ماحول سے باہر جھانکنے کی ترغیب دی تھی۔ مگر جب حالی کے بعد اقبال نے واقعتاً باہر جھانک کر دیکھا اور شعری تخلیق میں اپنی ذات کی اس کشادگی کو بروئے کار لائے جو مغربی اور مشرقی علوم کے مطالعے سے انھیں حاصل ہوئی تھیں تو اردو ادب میں جدیدیت کے لیے راہیں ہموار ہونا شروع ہو گئیں، دراصل اقبال کے ہاں جدیدیت کا سارا مواد موجود تھا۔ اقبال کی ان انگریزی تقاریر کو پڑھیں جو انھوں نے ۱۹۳۰ کے لگ بھگ کیں تو حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے کس طرح مغربی علوم کے جدید ترین نظریات پر نہ صرف عبور حاصل کر لیا تھا بلکہ انھیں پورے اعتماد سے بیان کرنے پر بھی قادر تھے۔

اقبال کا اسلوب ایک انوکھا تجربہ ہے جو نہ تو اقبال سے قبل ہی موجود تھا اور نہ اُن کے بعد ہی جس کی تقلید ہو سکی مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں میراجی، راشد، تصدق حسین خالد اور ان سے پہلے عظمت اللہ نیاز اور یلدرم نے ایک نئے ذہنی رویے اور ایک تازہ

قسم کی بیباکی کو ترجیح دینے پر مائل ہیں جب کہ بزرگ ترقی پسند ادب کی آڑ میں "میدان عمل" سے دور رہنے کا جواز تلاش کر رہے ہیں۔

بہر کیف تو ترقی پسندی کی تحریک نے سیاسی مسائل کو خود پر پوری طرح مسلط کر کے ادب سے اپنا رشتہ توڑ لیا ہے جب کہ جدیدیت کی تحریک خالص ادبی موقف کو آگے بڑھا رہی ہے۔ نیز وہ اس بات کو بہ نظر تحقیر دیکھنے پر مصر ہے کہ ادب کو طبقاتی شعور کی ترویج کے لئے ایک لاؤڈ سپیکر کی طرح استعمال کیا جائے۔

تھا۔ یہ تبدیلی نثر کو شعری زبان کے غلبے سے نجات دلانے اور شاعری کو قدیم [illegible] کے تسلط سے آزاد کرنے کے متعلق تھی۔ چنانچہ اس کے نتیجے میں تخلیقات پر سے غیر ضروری بوجھ اترا، تنقیدی شعور جدلیاتی سائنٹیفک مزاج کو عبور کر کے تہذیبی جزر و مد اور عرفانی عناصر سے قوت اخذ کرنے لگا۔ اور موضوعات میں تنوع اور تہ داری کا کچھ اضافہ ہو گیا۔ گویا جدیدیت کی تحریک جسے راشد نے سیاسی شعور، میراجی نے ذات کا عرفان اور ترقی پسند تحریک نے سماجی شعور عطا کیا تھا۔ اب ثقافتی گہرائی اور تہذیبی وسعت سے آشنا ہوئی اور اس کے نتیجے میں ایک نمایاں ارتقائی تبدیلی کا احساس ہونے لگا۔ تاہم اس دور میں جدیدیت کے اندر سے برہم نوجوانوں کی ایک تحریک (خاص طور پر پاکستان میں) بالکل اسی طرح لپک کر باہر آگئی جیسے خالص ترقی پسند تحریک آئی تھی۔ ان نوجوانوں نے بغاوت کو اس کی انتہا تک پہنچا دیا۔ وہ نہ صرف ABSURDITY کے قائل تھے بلکہ زبان کی مبادیات کو بھی تبدیل کر دینا چاہتے تھے کچھ عرصہ تک تو ایسی گرد اڑی کہ اس تحریک کو پہچاننا بھی مشکل تھا لیکن جب ملک میں سیاست بحال ہوئی تو اس کا اصل مزاج نکھر کر سامنے آگیا چنانچہ یہ کھلا کہ دراصل یہ تحریک "ترقی پسندی" کی ایک صورت تھی اور اس کا مقصد ABSURDITY کے حوالے سے "قدیم" کو ریزہ ریزہ کرنا تھا تاکہ ایک خونی انقلاب کے لیے زمین ہموار ہو سکے۔ مگر اب نقاب کشائی کے بعد اس تحریک کے لئے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنا مشکل تھا اس لئے وہ ترقی پسندی کے سابقہ میلان میں ضم ہو کر ختم ہو گئی۔ آجکل یہ نوجوان ادب کی باتیں کم کرتے ہیں اور سیاسی موضوعات پر اپنی نئی نویلی سیاسی بیداری کا ذکر کرنے پر زیادہ مائل ہیں۔ بہر حال ہمیں ان نوجوانوں کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے کم از کم اردو ادب پر رحم کھا کر اسے آزاد چھوڑ دیا ہے مگر بزرگ ترقی پسند ادبا ان نوجوانوں کی سادہ لوحی پر ہنستے ہیں۔ ان کا خیال ہے ادبا کو طبقاتی تقسیم کا سائنٹیفک شعور دلایا جائے۔ اس لئے نہیں کہ وہ ادب کو چھوڑ کر سیاست میں ٹانگ اڑانے لگیں بلکہ اس لیے کہ وہ تین ہفتے کے اس کورس سے گزر کر ایسا مقصدی ادب پیدا کر سکیں جو انقلاب لانے میں ممد ہو۔ میرے نزدیک نوجوان نو ترقی پسندوں کا رویہ نسبتاً زیادہ حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ اپنے مقصد کے حصول کے لئے ہر

پروفیسر عبدالمغنی

اردو ادب میں جدید رُجحانات

انیسویں صدی کے اواخر کے ہندوستان میں جدید رجحانات کی وہ لہر چلنے لگی تھی جو انیسویں صدی کے آغاز پر کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے قیام سے شروع ہوئی تھی۔ چنانچہ غالب کے بعض اشعار میں بھی ایک نئے میلانِ فکر کا سُراغ لگایا گیا ہے لیکن واضح اور مُعیّن طور پر جدید رجحان کا پتہ پنجاب میں باضابطہ ایک ادارہ "انجمن پنجاب" قایم کرکے نئی اُردو شاعری کی تخلیق سے ملتا ہے۔ اس ادارے کی سرپرستی ملک کے نئے حکمراں، انگریزوں نے کی اور اس میں پُرانے طرحی شاعروں کی غزل گوئی کی بجائے موضوعاتی نظمیں لکھنے پر زور دیا گیا۔ محمد حسین آزاد اور حالی نے بڑھ چڑھ کر اس نئی شاعری کے فروغ میں حصہ لیا جس کا نقطۂ عروج بالآخر مسدس حالی کی شکل میں سامنے آیا۔ یہ تاریخی مسدس گرچہ اجتماعی مسایل اور حالاتِ حاضرہ سے تعلق رکھتا تھا مگر جیسا اس کے صنفی نام سے ظاہر ہے، اس میں ہیئت کا کوئی نیا تجربہ کرنے کے بجائے قدیم مراثی کی معروف و مقبول ہیئت کا استعمال وقت کے جدید موضوعات کے اظہار کے لیے کیا گیا۔ شبلی کی سیاسی نظمیں بھی قدیم صنفِ سخن میں جدید خیالات کے ابلاغ کا نمونہ ہیں۔

اردو ادب میں یہ تازہ خیالی غزلوں میں بھی پائی جاتی ہے، اگرچہ اس کی لے دھیمی ہے اور تغزل کی لطافت کے سبب نئے احساسات بھی پُرانے استعارات و محاورات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ خود حالی کی غزلوں کی کیفیت ان کی نظموں سے بالکل مختلف ہے۔ شبلی و حالی کے بعد اور اقبال سے ذرا پہلے جن غزل گویوں نے دادِ سخن دی، مثلاً

شاد عظیم آبادی، وہ قدیم طرزِ تغزل ہی میں اپنے جذبات و خیالات کا اظہار کرتے رہے، یہاں تک کہ جو غزل سرا عہدِ اقبال میں نمایاں ہوئے، مثلاً حسرت، فانی اور یگانہ، ان کی شاعری بھی اُن کے منفرد ذاتی تجربات کے تنوع کے باوجود، قدیم رنگِ سخن ہی کو ترقی دیتی ہے لیکن اقبال کی غزل گوئی نے تغزل کے کلاسکی سانچے اور نقوش کلام کو برقرار رکھتے ہوئے بھی غزل کی دُنیا بدل دی۔ یہ تبدیلی اقبال کے پہلے مجموعۂ کلام "بانگِ درا" کی غزلیات ہی میں نمودار ہو چکی تھی، مگر بالِ جبریل کی غزلوں نے اسے نقطۂ عروج پر پہنچا دیا۔

بہر حال اردو شاعری میں عظیم الشان انقلاب اقبال کی نظموں سے آیا۔ پہلے مجموعے "بانگِ درا" کی پہلی نظم "ہمالہ" ہی نے قبل کی تمام موضوعاتی نظموں کو پیچھے چھوڑ دیا۔ اس مجموعے میں "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" کے مسدس نے حالی کے مسدس کی یاد تقریباً بُھلا دی۔ ابتدائی نظموں میں "تصویرِ درد" اور "شمع اور شاعر" نے بھی بے پناہ مقبولیت حاصل کی۔ اُن کے علاوہ بانگِ درا کے آخری دور کی "خضرِ راہ" اور "طلوعِ اسلام" خواص و عوام کے حلقوں میں زبان زد ہو گئیں۔ "ترانۂ ہندی" اور "ترانۂ ملی" نے جو دھوم مچائی اس کی گونج آج تک سُنائی دے رہی ہے۔ بالِ جبریل کی "مسجدِ قرطبہ"، "ذوق و شوق"، "ساقی نامہ"، ضربِ کلیم کی "شعاعِ امید" اور ارمغانِ حجاز کی "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" بے شمار چھوٹی بڑی نظموں کی طویل فہرست میں جدید انداز کی اعلیٰ نظم نگاری کی وہ مثالیں ہیں جن کی کوئی نظیر اردو ادب پیش کرنے سے قاصر ہے اور جنھیں دنیا کے ادب میں شاعری کا بہترین نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

اقبال کی غزلیں اور نظمیں اردو شاعری میں جدید رجحان کے مدارجِ کمال کی نشاندہی کرتی ہیں۔ اردو شاعری کی شاندار روایت میں اس منفرد تجربے کا ایک قدیم پیش رو حالی و شبلی و آزاد کے دور سے بھی قبل، نظیر اکبرآبادی کو، نظم نگاری کی حد تک کہا جا سکتا ہے۔ گرچہ یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اقبال سے بہت پہلے کے شعرا نے نظیر کے تجربے سے کیا فایدہ اُٹھایا۔ بہر حال نظیر اور اُن کے بعد آنے والے شعرا نے نظم نگاری کی جو روایت قایم کی، پھر

اقبال نے اس روایت کو جو ترقی دی، اس میں ہیئت اور تکنیک کی کوئی ایسی تجدید نہیں کی گئی جو مشرقی عروض کے خلاف ہوتی اور جس سے اردو نظم نگاری کا مسلّم الثبوت سانچہ ٹوٹ کر بکھر جاتا۔ چنانچہ نظیر سے اقبال تک فکر و فن کے سارے تجربے ایک مستحکم، مفید اور موثر روایت کے تسلسل میں ہوئے اور ان تجربوں میں جدید رجحانات کے حامل یا علم بردار بڑے بڑے بلکہ بڑے سے بڑے شاعروں نے عصری حسیت کے ساتھ ایک زبردست تاریخی احساس کا ثبوت دیا۔ جس کی وجہ سے روایت و انفرادیت کا توازن قائم رہا، قدیم و جدید کا باہمی ربط باقی رہا اور صحیح معنوں میں اردو شاعری کا ارتقا ہوا، مختلف ادوار میں ایک تسلسل اور مختلف رجحانات میں ایک ہم آہنگی کے ساتھ اس تسلسل اور ہم آہنگی کو برقرار رکھنے میں اقبال سے کچھ پہلے اکبر الہ آبادی کی شاعری نے بھی ایک اہم رول ادا کیا۔

تنقید میں حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری لکھ کر "پیروی مغربی" کی طرف اشارہ کیا۔ گرچہ انھوں نے یادگارِ غالب میں مشرقی اندازِ تنقید ہی اختیار کیا۔ اس کے برخلاف شبلی نے ایک طرف موازنۂ انیس و دبیر میں عملی تنقید کا وہ اعلیٰ نمونہ پیش کیا جو انگریزی کے سب سے بڑے عملی تنقید نگار "آئی اے رچرڈز" کی بھی رہنمائی کر سکتا ہے جب کہ دوسری طرف شعر العجم کے مختلف حصوں میں شبلی نے حالی سے زیادہ شرح و بسط اور اعتدال و توازن کے ساتھ مشرقی اصولِ تنقید پر جدید ترین انداز سے بحث کی۔ حالی و شبلی کے کارناموں کے سبب اردو تنقید تذکروں کے دور سے نکل کر خاص تنقید نگاری کے نئے دور میں اس شان کے ساتھ داخل ہوئی کہ درجۂ کمال پر پہنچ گئی، جس کا زبردست اثر اردو ادب کی آئندہ تخلیقی کاوشوں پر پڑا اور اسی اثر کی فضا میں اقبال جیسا باکمال شاعر پیدا ہوا، جس نے اردو شاعری کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیا۔ حالی و شبلی نے غالب اور انیس کا مطالعہ کر کے تنقید کی ایک راہ دکھائی، جو منزلِ مقصود کی طرف جاتی تھی۔ اس کارنامے کی وجہ یہ تھی کہ حالی و شبلی ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ عالم بھی تھے اور فن کی نزاکتوں کے ساتھ زندگی کی حقیقتوں کا ادراک بھی رکھتے تھے، وہ ادب کو معاشرے کا ترجمان ہی نہیں، نگہبان سمجھتے تھے اور موضوع و اسلوب کی ہم آہنگی پر زور دیتے تھے۔ اس جامعیت کا نتیجہ تھا کہ تنقید

مثبت اور تعمیری طریقے سے ذوق و شعور کی پرورش کا سامان بن گئی، جس سے قارئین اور مصنفین دونوں نے فایدہ اٹھایا اور ان کے درمیان ارتباط بڑھ گیا۔

سر سید کی سلیس عالمانہ تحریروں نے اردو میں باوقار اردو نثر کی طرح ڈال کر غالب کے ادبی خطوط کی زبان کو ترقی دی تھی۔ سر سید کے اسلوب بیان نے حالی و شبلی کی راہ ہموار کر دی تھی۔

افسانہ نگاری کی دنیا میں ایک جدید رجحان انیسویں صدی کے اوایل ہی میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے وابستہ ادیبوں کی تحریروں سے پیدا ہونے لگا تھا اور اردو ادب قدیم و طویل داستانوں کے دور سے نکلنے لگا تھا۔ اس سلسلے میں اسلوب بیان کے اعتبار سے باغ و بہار میں میر امن کی نثر نے ایک واضح راستہ دکھایا لیکن انیسویں صدی کے بڑے حصے میں قدیم داستان گوئی اور جدید افسانہ نگاری نے اردو فکشن کا رُخ بالکل بدل دیا، طویل تفریحی قصوں کی مبالغہ آمیز رنگینیوں کا دور ختم ہو گیا اور ایک مختصر اجزا سازی کے ساتھ با مقصد اور حقیقت پسندانہ سماجی تجزیہ نگاری کا عہد شروع ہوا، نثر میں زبان و بیان کے سانچے بھی بدلے اور سادہ و آسان شستہ و رواں انداز سے افسانے لکھے جانے لگے۔ اس نئے رجحان کی تکمیل پریم چند کی افسانہ و ناول نگاری سے ہوئی، جس کا ایک مستقل مکتبِ فکر پیدا ہو گیا۔ گرچہ اس مکتب سے الگ ایک طرح کی جمالیاتی افسانہ نگاری کی محدود سی رو بھی چلی جو نتیجہ و اثر کے لحاظ سے زیادہ تر تفریحی تھی۔ بیسویں صدی کے اوایل میں افسانہ نگاری کے ساتھ ڈراما نگاری کے بھی کچھ تجربے تھیٹر کے اسٹیج پر ہوئے اور آغا حشر کاشمیری جیسے ایک قادر الکلام ادیب و شاعر نے اس جدید رجحان کو ابھارا جس نے آگے چل کر مقبول عام فلموں کی صورت اختیار کی۔

اردو میں ادبی مکتوب نگاری کا بھی ایک رجحان پیدا ہوا۔ جس میں بہترین انشا پردازی کا نمونہ کامل ابو الکلام آزاد کا مجموعۂ مکاتیب "غبار خاطر" ہے اور اس کے بعد افسانوی انداز میں قاضی عبد الغفار کے لکھے ہوئے "لیلیٰ کے خطوط"۔

اردو ادب میں شاعری، افسانہ نگاری، ڈراما نگاری اور تنقید نگاری کے یہ جدید

رجحانات آگے بڑھ رہے تھے کہ ۱۹۴۷ء میں ملک کی آزادی کے ساتھ تقسیم ہند کے ہنگامے اور تہلکہ نے ایک نئی صورت حال پیدا کر دی، جس میں ۱۹۳۹ء تا ۱۹۴۵ء کی دوسری جنگِ عظیم کی بین الاقوامی اثرات بھی شامل ہو گئے۔ ان واقعات سے قبل ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام عمل میں آیا اور بالآخر اس پر ایسے ادیبوں اور شاعروں کا غلبہ ہو گیا جو ادب میں اشتراکی رجحانات کے حامل تھے۔ انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کو سماجی حقیقت نگاری سے تعبیر کیا اور اپنے آپ کو ترقی پسند قرار دیا۔ یہ گویا اس رجحان کے خلاف ایک جدت طرازی تھی جسے یہ لوگ قدامت پرستی تصور کرتے تھے، حالانکہ سماجی حقیقت نگاری اردو ادب میں انیسویں صدی کے اواخر سے ہی ہونے لگی تھی۔ بہر حال، اب یہ حقیقت نگاری مارکسی اقتصادیات کی روشنی میں ہونے لگی۔ بلا شبہ بجائے خود ادب میں زندگی کا اشتراکی مطالعہ ایک نیا رجحان تھا۔ اس رجحان نے فکر پر اثر ڈالا، مگر فن میں کسی نئے تجربے پر زور نہیں دیا، گرچہ ترقی پسند تحریک میں شامل ہونے والے بعض عناصر نے شاعری کی ہیئت میں کچھ تبدیلی کی کوشش کی، ساتھ ہی وہ اشتراکی فکر کی مخصوص ضابطہ بندی سے بھی الگ ہو گئے اور انھوں نے جنسی میلان کو راہ دی۔ ان بے راہ رو عناصر میں ن۔ م راشد اور میراجی سب سے نمایاں ہیں۔ لیکن انھوں نے کوئی ایسا تخلیقی کارنامہ انجام نہیں دیا جو کسی علاحدہ مکتب فکر کو فروغ دیتا۔

اردو شاعری اقبال کے عہد سے زندگی کے سماجی، سیاسی اور معاشی موضوعات پر نظم نگاری کی طرف اس شدت سے مائل ہو چکی تھی کہ بکثرت شاعروں نے اس صنف سخن کی مقررہ ہیئتوں میں بے شمار تخلیقات پیش کیں۔ اجتماعی مسائل کے علاوہ فطرت کی منظر نگاری اور رومانیت کی جذبات نگاری کا میلان بھی بڑھا۔ چنانچہ جوش ملیح آبادی، سیماب اکبر آبادی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، چکبست، تلوک چند محروم، جمیل مظہری اور احسان بن دانش جیسے شعراء نمایاں ہوئے، جن کا سرمایۂ سخن اشتراکیت پسند شعراء سے بہت زیادہ ہے۔ بہر حال خالص اور خاص ترقی پسند مکتب فکر سے وابستہ فیض، مجاز، جذبی، مجروح، وجد، ساحر، سردار جعفری، پرویز شاہدی،

کیفی اعظمی اور جاں نثار اختر جیسے قابلِ ذکر شعراء سامنے آئے۔ ان میں سب سے زیادہ شہرت فیض کو ملی، لیکن نظم نگاری کے فن میں مجاز اور وجد کی متعدد تخلیقات فیض کے تجربات سے زیادہ اہم ہیں۔ فیض کے یہ تجربات نظم معرّیٰ اور نظم آزاد کے ہیں، جن میں ایک چھوٹی سی نظم معرّیٰ "تنہائی" تو یقیناً بہت حسین شاہکار ہے۔ مگر سب سے بڑی نظم "ملاقات" نظم آزاد ہونے کے باوجود شعریت کا جادو صرف قافیوں میں جگاتی ہے جو محض چند اشعار تک محدود ہے۔ سردار فقط نظم آزاد کے شاعر ہیں اور ان کی ساری قدرت بیان اور قوتِ اظہار آزادی ہیئت کی نذر ہو جاتی ہے۔ البتہ پرویز نے خالص اشتراکی تخیل کا ایک فنی طلسم اپنی بعض پابند نظموں میں قائم کیا ہے۔ وجد کی نظم نگاری، بہت زیادہ اشتراکی نہیں ہونے کے باوجود پابند ہیئت نظم میں ایک درجۂ کمال تک پہنچی ہوئی ہے۔ مجروح صرف غزل کے شاعر ہیں اور گرچہ انھوں نے بہت کم لکھا ہے مگر جو کچھ لکھا ہے وہ بالعموم تغزل کو کلاسکی روایات سے ہم آہنگ اور اُن میں ایک توسیع ہے۔ مجاز، جذبی اور ساحر کا تغزل بھی ایسا ہی ہے۔ یہی حال پرویز، کیفی اور جاں نثار اختر کی غزل گوئی کا ہے۔ جذبی اور ساحر کی متعدد نظمیں بھی اعلیٰ پائے کی تخلیقات ہیں۔ فیض کا تغزل اُن کی نظم نگاری سے بدرجہا بہتر ہے اور درحقیقت وہی ان کی عام مقبولیت کا باعث ہوا ہے۔ اس لیے کہ اس میں کلاسیکی روایات کو ملحوظ رکھتے ہوئے حسیت کی پُر اثر ترجمانی کی گئی ہے۔ بہر حال ترقی پسند تحریک کا کوئی غزل گو اصغر اور جگر جیسے ہم عصر کلاسکی شعراء کا مقابلہ تغزل میں نہیں کر سکتا۔ اس دور میں فراق کی رومانی غزل گوئی اپنا ایک الگ مقام رکھتی ہے جب کہ روش صدیقی کا انداز تغزل کلاسکی ہے۔ آنند نرائن مُلّا اور جگن ناتھ آزاد کا انداز بھی یہی ہے۔

اردو ادب کو ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی دین افسانہ نگاری ہے۔ نذیر احمد اور رسوا کے علاوہ رتن ناتھ سرشار اور راشد الخیری نے اردو ناول نگاری کی بنیادیں مستحکم کر دی تھیں اور پریم چند نے ان بنیادوں پر ایک عظیم الشان عمارت بھی قائم کر دی تھی ساتھ ہی جدید مختصر افسانہ نگاری کو بھی پریم چند کے فنی کارناموں نے بہت فروغ دیا تھا اور

ان کا ایک مکتب فکر بن چکا تھا جس کے ارکان میں علی عباس حسینی، ... سدرشن اور سہیل عظیم آبادی ترقی پسند تحریک ہی کے دور میں لکھ رہے تھے لیکن تحریک سے وابستہ یا نیم وابستہ چند فنکار اس دور میں ایسے نمایاں ہوئے کہ اُن کے شاہکاروں نے اردو افسانہ و ناول نگاری کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیا۔ افسانہ نگاری میں سب سے بڑا نام کرشن چندر کا ہے جن کے موضوعات کے تنوع اور اسلوب بیان کی خوبی نے ایک اعلیٰ معیار قائم کیا۔ ان کے بعد سعادت حسن منٹو کی نہایت سادہ و بے تکلفانہ افسانہ نگاری عام قارئین کے لئے بہت دل کش ثابت ہوئی، جب کہ راجندر سنگھ بیدی کی نفیس فنکاری اور ان کے معاشرتی مطالعے کی گہرائی نے باذوق پڑھنے والوں کو متاثر کیا۔ اختر اورینوی کے انفرادی و اجتماعی مطالعات کی وسعت اُن کے رنگین اسلوب کے ساتھ مل کر تعلیم یافتہ حلقوں میں مقبول ہوئی، احمد ندیم قاسمی نے عام آدمیوں کے رومان کی داستان سرائی اور ان کے ماحول کی تصویر کشی کی، غلام عباس نے فکر و فن کے بہترین توازن کا ثبوت دیا۔ ممتاز مفتی نے نفسیات کی اُلجھنیں سلجھانے کی دلچسپ کوشش کی اور عصمت چغتائی نے خاص کر متوسط طبقے کے خاندان اور خواتین کے عمل و رد عمل کا نقشہ پیش کیا۔ سب سے آخر میں لیکن سب سے بڑھ کر قرۃ العین حیدر نے افسانہ و ناول نگاری کی ایک منفرد راہ بنائی اور فکشن میں فکر و فن کی بلند ترین چوٹیاں سر کیں۔ ان کی تخلیقات کا خاص موضوع ایک وسیع تاریخی تناظر میں ہندوستانی سماج پر عصر حاضر کے بدلتے ہوئے حالات کا اثر، مشرق و مغرب کی کشمکش، اقدار و مسائل کی آویزش اور خاتون مشرق کے ذہن و کردار کی پیچیدگیوں کا مطالعہ ہے کہا جا سکتا ہے کہ اردو فکشن کا یہ ارتقاء اردو شاعری کی طرح، جو عہدِ اقبال میں اپنے عروج پر پہنچ گئی تھی عالمی ادب کی بہترین روایات میں ایک اضافہ ہے اور اس سے تاریخ ادب میں اردو زبان کے اندر رونما ہونے والے تخلیقی تجربوں کی اہمیت معلوم ہوتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے ناول، قاضی عبدالستار کے افسانے اور ناول بھی انہی تجربوں سے منسلک ہیں۔

شاعری و افسانے اور ناول کے علاوہ اردو ادب کے جدید تخلیقی رجحانات میں انشائیہ نگاری اور مزاحیہ نگاری کے عناصر بھی شامل ہیں۔ فرحت اللہ بیگ،

عظیم بیگ چغتائی، رشید احمد صدیقی اور انجم مان پوری کے دور کے بعد شوکت تھانوی کنہیا لال کپور اور فکر تونسوی جیسے ادیب و انشا پرداز تقسیم ہند اور آزادی ملک سے کچھ قبل اور فوراً بعد کے زمانے میں نمایاں ہوئے۔ ان کے طنزیہ اور ظریفانہ خاکوں نے تفریح طبع کے ساتھ ساتھ عبرت پذیری کا بھی سامان کیا۔ فرد اور سماج دونوں کی خامیاں ایک خوشگوار انداز سے سامنے آئیں، دُکھتی رگیں چھیڑی گئیں، کہیں تبسم اور کہیں قہقہے کی فضا میں تلخ حالات کو گوارا بنانے کی کوشش کی گئی۔ یہ نظم میں سودا کی ہجو نگاری اور اکبر کی طنز نگاری کا اردو نثر پر ایک عکس تھا جو عصر حاضر میں بڑے پُر لطف طریقے سے پڑا۔ انشائیہ نگاری میں جو چند قابل ذکر کاوشیں آزادی سے کچھ قبل یا بعد سامنے آئیں وہ امتیاز علی تاج، احمد شجاع، عابد حسین اور محمد مجیب سے منسوب ہیں۔ یہ سب سادہ و سلیس اردو نثر میں تمثیل نگاری کے نمونے ہیں جس نظامی نے اپنی سہل ممتنع قسم کی نثر میں بکثرت مضمون نگاری کر کے اردو میں انشائیہ نگاری کا ایک اچھا نمونہ پہلے ہی پیش کر دیا تھا جس کا اثر بعد کے انشا پردازوں پر پڑا۔

اردو تحقیق و تنقید میں بھی کچھ جدید رجحانات پیدا ہوئے اور بعض ترقیاں ہوئیں سب سے پہلی بات یہ ہوئی کہ حالی و شبلی کے بعد بالعموم تحقیق و تنقید کے دائرے الگ ہو گئے۔ شاید اس پیے کرنے رجحان نے علم و ادب کے درمیان ایک تفریق سی کر دی۔ حالی و شبلی کی عظمت کا راز یہ تھا کہ وہ بہ یک وقت عالم اور ادیب دونوں تھے، جب کہ ان کے بعد یہ صورت حال صرف عبدالحق تک باقی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ عبدالحق تحقیق و تنقید دونوں کے جامع تھے۔

اب ایک طرف عبدالغفور شہباز نے نظیر اکبر آبادی پر مثبت طریقے سے تحسین و تنقید کی داد دی تو دوسری طرف محمود شیرانی نے منفی طریقے سے شبلی کی شعر العجم پر تحقیق کا کمال دکھا کر عیب چینی کی۔ تحقیق کا یہی راستہ قاضی عبدالودود نے اختیار کیا اور اس سلسلے میں انھوں نے جدید ترین اسلوب سے کام لے کر اعداد و شمار کا دریا بہا دیا، اور اپنے طرز خاص میں محققوں کے سرخیل بن گئے۔ موصوف کا ایک بڑا کارنامہ بالکل جدید انداز سے متن کی تصحیح و تدوین ہے، گرچہ اس کے ضوابط کی تشریح یا ترتیب انھوں نے گویا نہیں کی۔ امتیاز علی عرشی نے غالب کے

اردو کلام کی تحقیق و تدوین کا حق ادا کر دیا۔ گرچہ غالبیات کے محققانہ تجسس کا معتدبہ کام مختلف پہلوؤں سے جزوی طور پر قاضی عبدالودود نے بھی کیا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے اردو ڈراما اور اسٹیج کے تاریخی ارتقا پر روشنی ڈالی۔ مالک رام نے "ذکرِ غالب" کے نام سے غالب کی بہترین محققانہ سوانح عمری لکھی اور مولانا ابوالکلام آزاد کی مشہور کتاب "غبارِ خاطر" کی تحقیقی ترتیب کی۔ خواجہ احمد فاروقی نے میر پر کتاب لکھی، نورالحسن ہاشمی نے "دلی کا دبستانِ شاعری" تصنیف کیا۔ مسعود حسین خاں نے بعض نادر دکنی متون کی بازیافت کی۔ نذیر احمد نے مختلف موضوعات پر اعلیٰ پائے کے محققانہ مضامین لکھے۔ مختارالدین احمد نے "کربل کتھا" پر بہت اچھا کام کیا۔ ابواللیث صدیقی نے دبستانِ لکھنؤ ترتیب دیا۔ گیان چند جین نے اردو کی نثری داستانوں اور شمالی ہند میں اردو مثنوی کی تحقیق کی، مشفق خواجہ نے "جائزہ مخطوطاتِ اردو" تحریر کیا۔ نثار احمد فاروقی کے تحقیقی مضامین اعلیٰ پائے کے ہیں۔ قمر رئیس نے پریم چند پر تحقیق کی داد دی۔

لسانیات اور تاریخ ادب پر متعدد تحقیقی کارنامے ایک جدید انداز سے انجام دیئے گیے۔ اس سلسلے میں شبلی و حالی کے جانشیں اور تحقیق و تنقید کے جامع عبدالحق کے کمالات تاریخی حیثیت اور علمی اہمیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے قدیم متون کی بازیافت اور تدوین سے لے کر اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کے حصے کی تعیین اور لغت و اصطلاحات کی ترتیب تک کا کام اعلیٰ پیمانے پر کیا۔ حامد حسن قادری نے اردو نثر کا ایک قاموس مرتب کیا۔ مسعود حسین خاں نے "مقدمۂ تاریخ زبانِ اردو" لکھ کر پنجاب، دکن اور دوسرے خطوں میں اردو زبان کے ارتقا پر محمود شیرانی، محی الدین قادری زور اور شوکت سبزواری وغیرہ جو کچھ بحثیں کر رہے تھے اُن پر گویا ایک قولِ فیصل تحریر کر دیا۔ رشید حسن خاں نے املا پر ایک بحث طلب اور فکر انگیز کتاب لکھی۔ خلیق انجم نے "متنی تنقید" پر کتاب لکھی۔ تنویر احمد علوی نے تحقیق و تدوین کے مسائل پر ایک تصنیف پیش کی۔ گوپی چند نارنگ، عبدالستار دلوی اور مرزا خلیل احمد بیگ نے صوتیاتی اور لسانیاتی مطالعات پر مشتمل مضامین اور کتابیں تحریر کیں۔ تاریخ ادب کی ترتیب میں سب سے اہم کارنامہ

جمیل جالبی نے انجام دیا۔ گرچہ اس کی طوالت عام استفادے میں مانع ہے۔

آزادیٔ ہند سے تقریباً دو دہائیاں قبل اور بعد ادب میں جدید رجحانات کی گرم بازاری پر معرکہ آرا مباحث حالی و شبلی اور عبدالحق کے بعد کی تنقید نگاری میں بڑے زور و شور سے رونما ہوئے۔ سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، رشید احمد صدیقی، محی الدین قادری زور، نیاز فتح پوری اور عبدالقادر سروری نیز عبدالرحمٰن بجنوری اور اعجاز حسین وغیرہ میں سے بعض مغربی ادبیات سے واقف ہونے کے باوجود مشرقی انداز کی تنقیدیں لکھ رہے تھے کہ کلیم الدین احمد نے اردو شاعری اور اردو تنقید پر خالص مغربی زاویے سے ایک ایک نظر ڈال کر دنیائے تنقید میں ایک صدائے انقلاب بلند کر دی۔ انھوں نے اردو غزل کے اشعار میں اندرونی انتشار اور اردو نظم کی ہیئت کے ارتقا میں بے ترتیبی پر سخت گرفت کی۔ غزل اور نظم دونوں کے مسلم الثبوت مشہور اور مقبول اساتذہ کے فن میں خامیوں کا سراغ لگانے کے علاوہ کلیم الدین احمد نے ترقی پسند شعرا کی فکری پراگندگی کا پول کھول دیا اور بلا استثنا اردو کے ہر ناقد کی کمزوریاں تلاش کر کے اردو تنقید کو معشوق کی موہوم کمر قرار دے دیا۔ یہ مغرب زدگی کی انتہا تھی جس کی بے اعتدالی سے تنقید کا ایک منفی اور تخریبی نمونہ سامنے آیا اور تنقید نگار ایک بُت شکن کی شکل میں رونما ہوا جس کی ہر بات پر غالب کا یہ مصرع صادق آتا ہے:

عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

بہرحال، کلیم الدین احمد کی تلخ نوائی کے دو خاص اثرات ہوئے، ایک یہ کہ نظم نگاری کے اس رجحان میں اضافہ ہوا جو عہدِ اقبال ہی میں بہت آگے بڑھ چکا تھا۔ دوسرے یہ کہ ترقی پسندوں کی ہنگامہ آرائی پر کچھ روک لگی اور وہ اپنے عدم توازن پر نظرِ ثانی کی طرف مائل ہوئے۔ مجنوں گورکھپوری جیسے ترقی پسند ناقد پہلے ہی متوازن انداز کی تنقید نگاری کر رہے تھے جب کہ بعد میں احتشام حسین کی اشتراکی تنقید نگاری بھی ذوق و شعور کی پرورش کا سامان کرنے لگی، پھر ممتاز حسین نے مارکسی اور کلاسکی تصورات کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ مغربی اشتراکی رجحانات سے قدرے الگ آل احمد سرور

کی تنقید، کلیم الدین احمد کے برخلاف اور ان کے بالکل متوازی سطح پر ایک مثبت تعمیری اور متوازن انداز سے سامنے آئی، جس سے اُردو ادب کے تخلیقی سرمائے کی صحیح قدر شناسی کے اس رُجحان کو بڑی تقویت ملی جو حالی و شبلی سے عبدالحق تک پروان چڑھا تھا۔ لیکن سرور اول تو اعتدال قائم رکھنے کے لئے تذبذب میں پڑ گئے۔ دوسرے انھوں نے تنقید کو تخلیق بنانے کے لئے ایک لچک دار زبان استعمال کی، تیسرے اُن کی تنقید کا کوئی واضح مطمحِ نظر نہیں تھا، چوتھے یہ کہ اپنے آخری دور میں وہ بلاوجہ اور بلاجواز جدیدیت کے وکیل بن گئے۔ وقار عظیم نے ادب کے صاف ستھرے، جامع، معتبر اور متوازن مطالعات پیش کیے۔ اختر اورینوی نے ادبی کارناموں کی قدر شناسی ایک معتدل اور محیط انداز سے کرنے کے ساتھ ساتھ بعض اہم مسائل پر بصیرت افروز بحثیں کیں۔ سید عبداللہ کے تنقیدی مضامین معلومات سے معمور ہیں، اُن میں آگہی بھی ہے، نکتہ رسی بھی۔ عابد حسین نے اقبال کے تصورِ خودی پر جو مقالہ لکھا وہ ضخیم کتابوں کا بدل ہے اور اس سے اقبال شناسی میں بڑی مدد ملتی ہے۔ یوسف حسین خاں نے غالب، اقبال، حافظ اور فرانسیسی ادب پر معلومات کا ایک خزانہ جمع کر دیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری کے تنقیدی مطالعات اچھے خاصے ہیں۔ خورشید الاسلام کی تنقیدوں کا ایک منفرد اسلوب ہے جس میں طرفگی، نکتہ سنجی اور ندرت بیان نمایاں ہے۔ ظ۔ انصاری کے مقالے، تبصرے اور کتابیں فکر انگیز ہیں، محمد حسین نے مارکسی تنقید نگاری کی روایات کو فروغ دیا ہے۔ ادب کے معاشرتی اور معاشی اسباب و عوامل پر اُن کی نظر گہری اور وسیع ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان مشترک یا معلق رہے، لیکن وہ ایک باذوق اور باشعور ناقد تھے اور اُن کے مطالعات میں اعتدال و توازن نمایاں ہے۔ نظیر صدیقی نے اپنے تنقیدی تاثرات و تعصبات پیش کیے۔ راقم السطور نے ادب میں فکر و فن کی مکمل ہم آہنگی پر زور دیا ہے اور اس کے لیے متعدد مقالوں اور کتابوں میں اقبال اور قرۃ العین حیدر کی مثالیں خصوصیت کے ساتھ پیش کی ہیں۔ تاکہ علم و ادب، جمالیات و اخلاقیات اور فرد و معاشرہ نیز روایت و انفرادیت کا نتیجہ خیز ارتباط باقی رہے اور اعلیٰ تخلیق نشو و نما

کا باعث ہو۔

اُردو تنقید میں نفسیاتی مکتب فکر کی بھی چند مثالیں ہیں۔ شکیل الرحمن کے پہلے مجموعۂ مضامین کا نام ہے "ادب اور نفسیات" جس میں ایک مضمون خاص عنوان کتاب کے موضوع پر ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے محمد اکرام نے غالب پر اپنی کتاب میں غالب کی "نفسیاتی ژرف بینی" پر ایک تبصرہ لکھ کر راہ دکھائی تھی، جس کے بعد متعدد علما و ناقدین نے غالب کے ذہن کا نفسیاتی تجزیہ مختلف جہتوں سے کیا۔ شبیہ الحسن کے مجموعۂ مضامین میں بھی متعدد نفسیاتی مطالعات ہیں۔ لیکن صحیح معنوں میں نفسیاتی تنقید نگاری کی باضابطہ مہم، محدود پیمانے پر سہی، مشہور ماہر نفسیات محمد محسن نے انجام دی۔ ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے میں دیگر مطالعات کے علاوہ اقبال کے تصورِ خودی کا بہترین اور نہایت بصیرت افروز نفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موصوف نے منٹو کے فکر و فن کی تحلیل نفسی پر مستقل ایک مقالہ تحریر کیا ہے۔ جمالیاتی تنقید نگاری میں شکیل الرحمن نے چند اقدامات کیے ہیں۔

۱۹۶۵ء کے آس پاس اردو ادب میں ایک بالکل نیا رجحان ابھرا جس کو جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ کچھ لوگ شاعری میں اس رُجحان کا پیش رو ن۔ م۔ راشد اور میراجی کو قرار دیتے ہیں اور بعض افراد کا خیال ہے کہ حسن عسکری نے اپنی مغرب پرستی کے دور کے بعد جو مشرق کی بازیافت ایک فرانسیسی مفکر رینے گینوں عرف شیخ عبدالواحد کے حوالے سے کی اس نے تقسیم ہند کے بعد ابھرنے والی نئی نسل کو جدیدیت کی راہ دکھائی یعنی اس رُجحان میں ایک طرف مشرقیت کا تفکر ہے تو دوسری طرف جنس پرستی اور آزاد نظم نگاری۔ یہ دونوں متضاد عناصر ہیں اور پراگندگیِ خیال نیز انتشارِ فن کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اول تو عسکری کی مشرقیت ادبیت سے بالکل خالی ہے، جس کا ثبوت موصوف کا یہ عجیب و غریب تنقیدی بیان ہے کہ اردو کی بہترین نثر مولانا اشرف علی تھانوی کی بہشتی زیور میں لکھی گئی ہے۔ حالاں کہ فقہی مسائل کی اس کتاب کا نہ تو موضوع ادبی ہے نہ اسلوب بیان۔ اسی طرح ن۔ م۔ راشد کی شاعری میں

اردو نظم نگاری کی مسلّمہ ہیئت سے آزادی کے سوا کوئی خصوصیت یا [illegible] نہیں۔ چنانچہ
نومسلم فرانسیسی مفکر کے خیالات میں مذہبیت کا سوال ہے وہ بہت مشتبہ ہے۔ اس
لیے کہ اس میں شیخ محی الدین ابن عربی کے مابہ النزاع تصوف کے سوا اسلام کا کوئی ٹھوس
مستند اور معتبر دینی مطالعہ نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عسکری کی مشرقیت اسی طرح مجہول
ہے جس طرح ان کی مغربیت تھی، چنانچہ اس میں نہ تو علمی شعور ہے نہ ادبی ذوق۔ بہرحال
جو آزاد روی پہلے ن۔ م۔ راشد نے شاعری میں روا رکھی تھی اس کا اثر جدیدیت
پسند فن کاروں نے اس حد تک قبول کیا کہ نظم نگاری کی طرح افسانہ نگاری کی مسلّمہ ہیئت
کو بھی مجروح کر دیا اور بے ماجرا علامتی افسانے اس انداز سے لکھے جانے لگے کہ قصے کی دلچسپی بالکل
ختم ہو گئی اور افسانہ نگاری ایک قسم کی لطیفہ گوئی بن گئی، جس کی اگر کوئی نظیر قبل کے ادب
میں تلاش کی جا سکتی ہے تو وہ ادبِ لطیف کی ایک ناکام سی کوشش ہے، جس میں
مہمل قسم کی انشا پردازی کا جوہر دکھانے کی کوشش کی گئی تھی اور وہ گویا نثری شاعری کا
ایک نمونہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ تجریدی افسانے کے ساتھ جدیدیت کے رجحان کے تحت آزاد
نظم، نثری نظم اور آزاد غزل کا ایک سیلاب آ گیا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو نظم اور اردو
افسانہ دونوں عام قارئین کے درمیان بالکل نامقبول ہو گئے، گرچہ واقعہ یہ ہے کہ آزاد
نظم نگاری ترقی پسندوں نے بھی کی تھی، فیض کی شاعری کا ایک حصہ آزاد نظم
بھی ہے اور سردار جعفری کا سرمایۂ شاعری تو آزاد نظم ہی ہے مگر ترقی پسندوں نے آزادی
میں بھی کچھ پابندیاں روا رکھی تھیں جن کے سبب نظم نگاری کا بھرم پورے طور پر ٹوٹا
نہیں تھا۔ مثلاً فیض کی سب سے اہم نظم "ملاقات" میں آزادی کے ساتھ ساتھ یا اس
کے باوجود قافیوں کا جادو بھی جگایا گیا ہے اور نظم کے مجموعی حسن کی جان اسی جادو میں
ہے۔

کچھ لوگ جدید انداز کی بے ماجرا افسانہ نگاری کا سلسلہ قرۃ العین حیدر کے فکشن
میں چشمۂ خیال کی تکنیک کے استعمال سے ملاتے ہیں۔ لیکن یہ بالکل غلط ہے۔ "آگ کا
دریا" میں بھی جو تلازمۂ خیال یا شعور کی رو کے کچھ مظاہر نظر آتے ہیں ان کا تعلق

STREAM OF CONCIOUSNESS سے نہیں ہے، اس لیے کہ مذکورہ ناول کا
ایک باضابطہ ماجرا اور اس کا مربوط ارتقا ہے، پھر اس میں ایک دلچسپ قصے کی ترتیب ہے
اور علامت نگاری یا تجربہ کے بجائے صرف بعض فلسفیانہ افکار یا صوفیانہ تصورات کی قابلِ
فہم فنی صورت گری ہے۔ اس کے برخلاف جدید افسانہ و ناول نگاری محض لطیفہ گوئی ہے۔
جس کی بدترین یا بہترین یا نمایاں ترین مثال انتظار حسین کی تخلیقات ہیں۔ غالباً اب جدیدیت
پسند فن کاروں کو بھی بے ماجرا افسانہ نگاری کی نامرادی اور اپنے تجربے کی ناکامی کا احساس
ہو گیا ہے اور وہ بہ تدریج لطیفہ گوئی چھوڑ کر قصہ گوئی کی طرف مائل ہو رہے ہیں۔ یہ ایک
اچھی علامت ہے اور اس سے آیندہ اردو افسانہ نگاری کے ارتقا کے لیے کچھ خوش آیند
توقعات پیدا ہوئی ہیں۔ لیکن نامراد آزاد نظم نگاری پر نظرِ ثانی کی توفیق نئے شاعروں کو شاید
ابھی تک نہیں ہوئی اور یہ اردو شاعری کے مستقبل کے لیے تشویش کی بات ہے۔
ضرورت ہے کہ نئے لکھنے والے مشرقی اور مغربی موسیقی اور اس پر مبنی عروض کے
فرق کو سمجھیں اور اپنی عظیم شاعری کی شاندار روایات سے انحراف کے بجائے اس کی
توسیع و ترقی کی طرف مائل ہوں۔

جدید اردو تنقید کے مختلف پہلو اس طرح سامنے آئے ہیں کہ ایک طرف وزیر آغا
کے عرفانی یا بین العلومی مطالعات ہیں تو دوسری طرف شمس الرحمٰن فاروقی کے فن پرستانہ
مباحث اور دونوں توازن نیز حقیقت پسندی سے خالی ہیں۔ نتیجتاً ان کی ادبی یا تہذیبی
افادیت مشتبہ ہے۔ وزیر آغا نے سوشیولوجی اور انتھروپولوجی کی کتابوں میں درج مباحث
کا خلاصہ پیش کر کے مثال کے طور پر اردو شاعری کے مزاج کا سراغ لگانے کے لیے ماقبل تاریخ
کے موہنجوڈرو کے آثارِ قدیمہ کی تفتیش کی اور بوسیدہ و فرسودہ قدیم تہذیب کی مشتبہ علامتوں
سے جدید بیدار اردو ادب کا رشتہ جوڑ دیا، جب کہ اردو زبان کا خمیر ہی ہندوستان میں
مسلمانوں کی آمد سے اور ہند عرب ایرانی ثقافت کے ذریعۂ اظہار کے طور پر ابھرا۔ لہٰذا اس
کی شناخت کے لیے کسی گم شدہ تہذیب کی بازیافت کی قطعی ضرورت نہیں اور اس
مقصد کے لیے ہر کوشش عجوبہ پسندی اور توہم پرستی کے سوا کچھ نہیں۔ حال ہی کا

گوپی چند نارنگ کی اٹھائی ہوئی "ساختیات" کی بحث میں وزیر آغا کی شرکت بھی لاحاصل ہے، اس لیے کہ سرے سے یہ بحث ہی لغو ہے اور کوئی نئی چیز بھی نہیں۔ این۔ آر یوس جیسے مشہور انگریزی نقاد نے بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی کے اوائل ہی میں کیمبرج یونیورسٹی میں PRINT ON THE PAGE (صفحے پر چھپی ہوئی چیز) کے عنوان سے اپنے کلاسوں میں متن کی تشکیل پر توجہ مرکوز کر کے درس دینا شروع کر دیا تھا۔ ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اپنے تقریباً چالیس سال قبل لکھے ہوئے مضمون FRONTIERS OF CRITICISM (تنقید کی سرحدیں) میں اس طریق تنقید کی تحسین کی ہے، اگرچہ وہ ادب کی تنقیدی و تہذیبی اہمیت کے تعین کے لئے نظریۂ حیات اور الہیات کے تحت اخلاقی اقدار کا معیار پیش کرتا ہے۔ ان کے علاوہ آئی اے رچرڈز کی عملی تنقید PRACTICAL CRITICISM پوری کی پوری اسی چیز پر مبنی ہے جسے آج اردو میں ساختیات کہا جا رہا ہے حالانکہ یہ لفظ بھی رچرڈز کی اصطلاح ARCHITECTONICS کا ایک ناموزوں ترجمہ ہے اس لفظ کا بہت بہتر ترجمہ مسعود حسین خاں نے اپنے بعض مضامین میں "تشکیل" کے عنوان سے کیا ہے اور اس موضوع پر بہتر تنقیدی بحث بھی کی ہے۔

اس سلسلے میں بعض اوقات کروچے کی جمالیات اور امپسن کے سات اقسام ابہام کے حوالے بھی دیئے گئے ہیں، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ان میں کوئی بھی مفہوم و مقصد کی نفی نہیں کرتا بلکہ اس پر تاکیدی نشان لگاتا ہے۔ لیکن اردو کے جدیدیت پسند نقادوں نے کچھ تو بعض فرانسیسی دام ہمرنگی ادبا و ناقدین کے زیر اثر اور کچھ اپنی خود ساختہ اپج سے ادبی تصورات کو لایعنی حد تک پرپیچ بنانے کی کوشش کی ہے۔ ان میں شمس الرحمٰن فاروقی سب سے آگے ہیں۔ بہرحال ان کے اور وزیر آغا کے درمیان فرق یہ ہے کہ وزیر آغا کم از کم مربوط طریقے سے سلیس زبان میں اپنے دلایل پیش کرتے ہیں، جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی بڑی بے ربطی کے ساتھ الجھی الجھی باتیں کرتے ہیں۔ بہرحال جہاں تک بین العلومی مطالعے کا تعلق ہے، وزیر آغا نے زیادہ صفائی کے ساتھ اور ادبی طور پر زیادہ نتیجہ خیز انداز سے محدود پیمانے پر سہی، ابن فرید نے نفسیاتی و عمرانی تجزیے کیے ہیں۔ ایک رجحان رضا حقی

کتابیات کا پیدا ہوا۔ جس کے نمایاں ترین علمبردار رفیع الدین ہاشمی اور عبد القوی دسنوی ہیں۔

دور جدید میں چند اعلیٰ درجے کی ظریفانہ تخلیقات بھی سامنے آئی ہیں۔ نظم میں رضا نقوی واہی اور دلاور فگار نے اکبر کی یاد تازہ کی ہے، جب کہ نثر میں مشتاق یوسفی اور مجتبیٰ حسین نے رشید احمد صدیقی اور پطرس بخاری کی طنزیہ و مزاحیہ انشا پردازی کی یاد دلائی ہے۔ خالص انشائیہ نگاری وزیر آغا اور نظیر صدیقی نے کی۔ عصر حاضر میں رومانی جاسوسی اور تاریخی افسانہ و ناول کو زبردست فروغ ہوا ہے اور بالعموم ہند و پاک کے اردو ڈائجسٹ بہت بڑے پیمانے پر اس کا سامان کر رہے ہیں، خصوصیت کے ساتھ تاریخی ناول نگاری میں نسیم حجازی نے عبدالحلیم شرر کے ابتدائی تجربات کو ترقی دے کر درجۂ کمال پر پہنچا دیا ہے اور جاسوسی ناول نگاری میں ابن صفی نے جو کارنامہ انجام دیا ہے اس کی روایت کو جاری رکھنے والے ایم۔ اے۔ راحت جیسے فن کار سامنے آئے ہیں۔ تقسیم ہند کے تہلکے کی عکاسی کرنے والے نیم رومانی اور نیم سیاسی ناول عبداللہ حسین، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، جمیلہ ہاشمی اور رضیہ فصیح احمد وغیرہ نے تصنیف کیے ہیں۔

اردو ادب میں ایک رجحان وہ بھی ہے جسے اسلامی کہا جا سکتا ہے، اگرچہ یہ کوئی بالکل نیا رجحان نہیں ہے۔ اردو کی نشو و نما میں عبدالحق نے صوفیائے کرام کے حصے پر جو تحقیق کی ہے وہ یہ بتاتی ہے کہ اسلامی رجحان شروع سے اردو زبان و ادب کے ارتقا میں ایک بنیادی عنصر کے طور پر شامل رہا ہے۔ خواجہ احمد فاروقی نے اردو ادب کی ترقی میں وہابی تحریک کی خدمات کا جو سراغ لگایا ہے وہ بھی اسی حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے۔ شاہ ولی اللہ کے خاندان اور تحریک سے وابستہ افراد نے جو قرآن کے ترجمے کیے اور دینی و اخلاقی موضوعات پر مباحث بھی۔ وہ سب اردو نثر کی ترقی کا باعث ہوئے۔ حالی و شبلی کی شاعری اور تنقید کا پس منظر بھی اسلامی ہے۔ اقبال کی آفاقی شاعری اسلامی تصورات پر مبنی ہے۔ غالب کی شاعرانہ عظمت کے اجزائے ترکیبی میں ایک نمایاں جز اسلامی ہے۔ اردو زبان و ادب کے بے شمار محاورات و استعارات کا تعلق اسلام کی تہذیبی اقدار و روایات سے ہے۔

ٹھیک جس طرح مثال کے طور پر انگریزی زبان و ادب کے پورے سانچے میں مسیحیت کے تصورات جاری و ساری ہیں۔ نذیر احمد اور راشد الخیری کی ناول نگاری کے اصلاحی محرکات اسلامی تھے۔ اکبر الہ آبادی کی عظیم طنزیہ شاعری جس مشرقیت پر مبنی ہے اس کا سرچشمہ اسلامیت ہے۔ اردو کی بہترین نثر علمائے دین نے لکھی ہے جس کا نمونہ مولانا ابوالکلام آزاد کی تفسیر "ترجمان القرآن" اور مولانا مودودی کی "تفہیم القرآن" میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مولانا مودودی کا وسیع لٹریچر اردو نثر کا شاہکار ہے۔ اردو ادب میں یہ اسلامی رو بسا اوقات ایک زیریں دھارے کے طور پر چلتی رہی ہے۔ لیکن ترقی پسند تحریک کی اشتراکی ضابطہ بندی اور جدیدیت کی فنی و فکری بے راہ روی کے درمیان پچھلی تین چار دہائیوں میں ایک جادۂ اعتدال کی تلاش کیلئے اسلامی نقطۂ نظر ادبی و تخلیقی اصناف میں بھی سطح پر وسطی دھارے کی حیثیت سے رونما ہوا۔ گرچہ نہ تو بہت نمایاں ہو سکا نہ کوئی بڑا حجم اختیار کر سکا بہر حال، غزل گو، نظم نگار اور طنز نگار اسلام پسند شعراء میں چند پرانے اور نئے نام یہ ہیں: ماہر القادری، نعیم صدیقی، حفیظ میرٹھی، فاروق بانسپاری، ابوالمجاہد زاہد، حفیظ الرحمٰن احسن اور عزیز بگھروی۔ اسلام پسند افسانہ نگاروں میں جیلانی بی اے اور ابن فرید کے نام لیے جا سکتے ہیں، جب کہ تنقید نگاروں میں نعیم صدیقی اور تحسین فراقی کی کاوشیں قابلِ ذکر ہیں۔

اردو ادب کے رجحانات کا یہ مختصر سا جائزہ اس کی وسعت، تنوع اور عظمت پر دلالت کرتا ہے۔ یہ منزل کی طرف تیز گام ایک کارواں ہے جو حلقہ در حلقہ اور مرحلہ بہ مرحلہ آگے بڑھ رہا ہے۔ راستے کے نشیب و فراز سے گزرتا اور ایک جوئے رواں کی طرح فطری طور سے رفتار بدلتا ہوا آزادی سے کچھ پہلے اور بعد جدید سے جدید تر رجحانات کے پیچ و خم اردو ادب میں رونما ہوئے وہ اُس کی زندگی کا ثبوت دیتے ہیں۔ گرچہ اس میں اُلجھنیں بھی ہیں اور مشکلیں بھی، مگر مسائل کے ساتھ ساتھ وسائل بھی پیدا ہوئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اردو ادب کی سطح بلند سے بلند تر ہونے کے باوجود اردو زبان چند تاریخی وجوہ سے آج خطرات میں گھری ہوئی ہے، جن میں سیاست کے خارجی حملوں سے

زیادہ تشویش انگیز جدید ترین شاعری، افسانہ نگاری اور تنقید نگاری کے اندرونی انحرافات ہیں جو زوال و انتشار کے اشارات ہیں۔ لہٰذا اردو زبان کی ہمہ جہت تعلیم و ترویج کے ساتھ ہی اردو ادب کی تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی اصناف میں توازن اور استقامت مطلوب ہے یہ صورت حال نئے لکھنے والوں کو دعوت دیتی ہے کہ وہ اپنے ادب کی معروف و مستحکم روایات کے اعلیٰ معیار کو مدنظر رکھ کر ذوق و شعور کی پرورش اور تہذیبی اقدار کے فروغ کا سامان کریں۔ بولنے والوں کی تعداد کے لحاظ سے اُردو دنیا کی دوسری بڑی زبان ہے اور اس کا کلاسکی ادب ایک اعلیٰ معیار رکھتا ہے۔ لہٰذا اردو ادب کی ترقی کے امکانات روشن ہیں اور جدید رجحانات و تجربات انھیں ایک ہمواری کے ساتھ روبہ عمل لا سکتے ہیں۔

زیادہ تشویش انگیز جدید ترین شاعری، افسانہ نگاری اور تنقید نگاری کے اندرونی انحرافات ہیں جو زوال و انتشار کے اشارات ہیں۔ لہٰذا اردو زبان کی ہمہ جہت تعلیم و ترویج کے ساتھ ہی اردو ادب کی تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی اصناف میں توازن اور استقامت مطلوب ہے یہ صورت حال نئے لکھنے والوں کو دعوت دیتی ہے کہ وہ اپنے ادب کی معروف و مسلّمہ روایات کے اعلیٰ معیار کو مدنظر رکھ کر ذوق و شعور کی پرورش اور تہذیبی اقدار کے فروغ کا سامان کریں۔ بولنے والوں کی تعداد کے لحاظ سے اُردو دنیا کی دوسری بڑی زبان ہے اور اس کا کلاسکی ادب ایک اعلیٰ معیار رکھتا ہے۔ لہٰذا اردو ادب کی ترقی کے امکانات روشن ہیں اور جدید رجحانات و تجربات انھیں ایک ہمواری کے ساتھ بروئے عمل لا سکتے ہیں۔

egistered with the Registrar of Newspapers for India at R.N. 2628

ADEEB

A Literary Journal of Jamia Urdu

Aligarh - 202002

OLUME - 18 ISSUE -1

مجلۂ ''ادیب'' کی خصوصی پیشکش

اُردو تنقید نمبر

مرتبہ

پروفیسر ظہیر احمد صدیقی

چند لکھنے والے

مسعود حسین خاں، وزیر آغا، شہریار، نعیم احمد، سلیم اختر، نور الحسن نقوی، تنویر احمد علوی، عنوان چشتی، عبد المغنی، ابنِ فرید، عبد الحق، سید حامد حسین، مرزا خلیل احمد بیگ، مناظر عاشق ہرگانوی، توقیر احمد، ارتضیٰ کریم، قمر الہدیٰ فریدی، صغیر افراہیم اور ظہیر احمد صدیقی

ملنے کا پتہ

جامعہ اُردو، میڈیکل کالج روڈ علی گڑھ